

## الأديب «الناسي».. ناقدًا ومنقودًا!

الدكتور سهيل إدريس



على لسانها مبلغاً كبيراً من الصدق، لا سيما تصوير عاطفتي الغيرة والحسد، كما أن الفكاهة التي يعتمد إليها بين آن وآخر توفّر للمسرحية أحد عناصر النجاح الهامة».

وبعد أن تحدّثت عن قوة الحوار وعنصر التشويق، أخذت على المسرحية أنها تُشعر، في فصلها الثالث، بلبل لعل مبعثه طول الحوار إلى انعدام الحركة، وأنّ خاتمها «على شيء من الضعف والغموض. ومرة ذلك إلى الحادثة نفسها التي لا تسجّل خطوة جديدة موضحة حاسمة في الرواية. واعتقادي أن عقدة القصة ينبغي أن تكون شيئاً آخر، غير جمع للحوادث التي تضمّنتها، أو تلخيص لها، وإنما هي مرحلة أخيرة منها يكون فيها الشرح والعبرة والغاية التي يقصدها المؤلف، فإن عنتره حين ينتهي إلى حمل عبلة في الهودج لغزو بني فهد، ليس إلّا معبراً عن تلك العاطفة نفسها التي ما فتئت تتردّد عليه، فيستكين لها تارة، ويستعلي أخرى، وما يتخذ منها أمراً حاسماً غير مضطرب».

وفي القسم الثاني من ذلك المقال، تحدّثت عن رواية كليوباترة في خان الخليلي فوجدت أن تيمور يخطو بها خطوة جديدة نحو «الفكرية» ويعتمد في ذلك طريقة الرمزية، على غير ما عودنا إياه في إنتاجه السابق.

وفي بحث عن هموم الشباب للدكتور عبد الرحمن بدوي (الأديب، العدد السادس، حزيران ١٩٤٦) ذهبت إلى أنه «ينبغي أن يُنظر إلى هذا الكتاب على أنه أثر فكري يتناول كثيراً من قضايا الاجتماع ويحلّلها تحليلًا يدل على غنى فكري وافر. ويحسن ألاّ تعتبر «هموم الشباب» رواية أو قصة، لأنها تفتقر إلى عناصر كثيرة (ولا أقول قواعد) لا

كانت بداياتي الأدبية تتوزّع بين كتابة القصة القصيرة والنقد. وقد فتحت لي مجلة الأديب لصاحبها المرحوم ألبير أديب صدرها واسعاً، وأخذت تنشر إنتاجي منذ عام ١٩٤٤، وغالباً ما كانت تفسح لي المكان الأول في باب «مكتبة الأديب» الذي كنت أتناول فيه بالنقد أكثر من كتاب واحد.

ولا بدّ من أن أعترف هنا بأنّ فضل أديب عليّ فضل عظيم، لأنه، بما كان ينشر من كتاباتي التي لم يَطو منها مادة واحدة، قد عمّق لديّ حسّ المسؤولية الأدبية، وملأني ثقة بنفسِي، فخطوت خطى ثابتة في دنيا الأدب. ولا شك في أن دور الأديب في مسيرة الأدب العربي الحديث دور مشهود، وأن كثيراً من الأقلام المبدعة قد ترعرعت على صفحاتها، بالرغم مما أصابها في سنواتها الأخيرة من ترهّل وضمور، وكانت تشكو تخلفاً واضحاً عن متابعة التطوّر والتجديد.

لم أكن أتجاوز العشرين حين بدأت أتصدّى لنقد كبار القصاصين والروائيين، محاولاً جهدي أن ألزم الموضوعية، متجنباً ما أنكره على متعجّلي الشهرة من نزعات الاستفزاز والعدوانية وروح التسلّق التي تتغذّى من رغبة البروز على حساب الأقلام المعروفة...

ففي العدد الخامس من الأديب (أيار) ١٩٤٦، تناولت مسرحية حواء الخالدة ورواية كليوباترة في خان الخليلي وكتلتاهما لمحمود تيمور، فذكرت أن مزايا المسرحية تتلخّص في «مقدرة كبيرة على تركيز أبطال الرواية وإبراز شخصياتهم منذ الكلمة الأولى التي ينطقون بها أو الحركة التي يأتونها. وقد بلغ الأستاذ تيمور في وصف طبيعة المرأة وتصوير أحاسيسها وخلجاتها في الأحاديث التي يجريها

## «الآداب» في عامها الـ ٣٨

بهذا العدد تدخل «الآداب» عامها الثامن والثلاثين... وتعتز صدور المجلة، وعدم انتظام ظهورها شهرياً، يعود بالدرجة الأولى إلى الوضع الأمني الناتج عن الحرب الأهلية في لبنان.

ولكن «الآداب» صامدة، تدافع العقبات والمصاعب، وهي ماضية في الاضطلاع بدورها الريادي في مسيرة الأدب العربي الحديث.

التي يرمي إليها الكتاب من أن احتقار العقائد والمثل والادراع باللامبالاة ومجابهة الحياة بعدم الاكتراث، كل هذه لا تنفع صاحبها الفيلسوف شيئاً، بل تؤدي به إلى أفجع الكوارث، وأن مواجهة الحياة بالصبر والتفكير - مهما حملت من مصاعب - أجدي وأوفر نفعاً. وثانيها خاتمة الرواية: فإن الأستاذ محفوظ عرف كيف يسوقها، فلم يتابع هذه الرغبة السريعة الهينة التي يحسها القارئ لمعرفة نهاية «البطل»: ماذا حدث لمحبوب بعد أن أبعد خارج القاهرة؟ وماذا جرى لزوجته: هل ظلت مخلصه للبك، وهل بقي الزوج راضياً عن علاقتها به؟ وإلى أين انتهت فلسفة محبوب؟ أظلت «ظظ» شعاره الأعلى؟ فلو اهتم المؤلف بالإجابة على هذه الأسئلة وأمانها لأمنى روايته بخاتمة باردة جداً (...).

ثم تحدثت عن ميزة الرواية في التحليل النفسي العميق، وفي الديباجة المشرقة، بالرغم من وقوع المؤلف ببعض الأخطاء اللغوية(\*).

ولم أقصر، في ما نشرته لي الأديب بين ١٩٤٥ و ١٩٤٩، على نقد القصص والروايات، بل تناولت عدداً من الدواوين الشعرية التي صدرت في تلك السنوات، ومنها الخلود لقبلان مكرزل، والعنقود لاسكندر الخوري (الأديب، العدد العاشر، تشرين الأول ١٩٤٦) والعرائس لابراهيم العريض، ووابل وطل لبراهيم عويديا (الأديب، العدد الثاني عشر، كانون الأول ١٩٤٦) ومن وراء الأفق لمحمد عبد الغني حسن (الأديب، العدد العاشر، تشرين الأول ١٩٤٧) وغروب لميشال بشير (الأديب، العدد الحادي عشر، تشرين الثاني ١٩٤٧).

(\*) في كتاب حديث نشرته دار الآداب بعنوان نجيب محفوظ، الطريق والصدى استشهد المؤلف الدكتور علي شلش بهذه الدراسة رداً على ادعاء الروائي المصري الكبير بأن النقد العربي لم يلتفت إلى رواياته الأولى ولم يهتم بأدبه.

تصلح الفصّة بدونها، كالحادثة القوية والحوار الصالح (فالحوار في هذا الكتاب ضعيف جداً فضلاً عن أنه طويل ممل للغاية أحياناً) الخ...

وفي كلامي عن أسلوب الدكتور بدوي، وصفته بأنه «شديد الأسر (إجمالاً) متين التركيب، وألفاظه متخيرة... ولكنني لا أفهم لماذا يلدّ له أحياناً أن يُغرق بالغريب ويعمد إلى السجع... فانظر مثلاً ماذا يقول في وصف امرأة «تقدّمت فتاة هر كولة، في بطنها دحل، يعلوه حبن، ويهبط به تجل الخ...» (...). ثم إن في الكتاب أخطاء نحوية وغير نحوية كان يحسن بالدكتور بدوي أن يتلافها كاستعماله «الرأس» بصيغة التانيث «رأس مستديرة» و«سويّاً» بمعنى «معاً»، وإضافة الياء إلى تاء التانيث «فكفاننا ما أنزلتيه بنا» (ص ٤٤) و«الصور التي كوّنيتها» (ص ٦٧) و«جعلتيني» (ص ٦٥) ونصب اسم كان في قوله «إلا إذا كان إلى جواره سوارين» (ص ٦٠).

ولعل ما يلفت النظر حقاً أني كنت من أوائل النقاد الذين درسوا الروائي المصري الكبير نجيب محفوظ. فقد كتبت منذ زهاء خمسة وأربعين عاماً دراسة عن روايته القاهرة الجديدة (الأديب، العدد التاسع، أيلول ١٩٤٦) تحدثت فيها عن إبداعه، فقلت:

«شغلت هذه الرواية الجديدة فكري كما لم تشغله رواية من قبل، فقد ظلت حوادثها تتقلب على ذهني، وبقي أبطالها يبرزون لمخيلتي رداً من الزمن، لا لأن الرواية جميلة - وهي لا شك كذلك - وإنما لأنها غنيّة... فهي غنيّة بالحوادث، وغنيّة بالتصوير، وغنيّة بالتحليل النفسي. وهذا الغنى جدير بأن يشغل الفكر ويشير اهتمامه ويشعر القارئ أن عناصر «الإبداع» متوفرة لدى المؤلف...».

وبعد أن لخصت الرواية، ووصفتها بأنها تصوّر تصويراً صادقاً حياة الشباب المصري، وأنها تتميز بحسّ شديد للواقعية... ولكني أخذت على هذا الحسّ أنه يجاوز أحياناً حدوده ويتعدّى منطقته، مستشهداً بمثال «إحسان» الفتاة الشريفة التي قاومت المفاتن والمغريات، واحتقرت والديها اللذين يدعوانها إلى الرذيلة في سبيل إعالة الأسرة الفقيرة، وظلت محفظة بشرفها وبحبها لعل طه وبرضى ضميرها... إحسان هذه، هي التي تستسلم للبك، ثم ترضى بأن تتزوج صديقاً لحبيبها، ثم تسعد في حياتها الجديدة، حياة القاهرة التي يقبل زوجها بأن تكون لسواه، وهي بعد لا تستشعر نداماً ولا تحسّ تبكيت ضمير... أليس في ذلك شذوذ فاضح وغباء جليّة لا تحملها قصة واقعية؟ أليس عجباً كذلك أن يقبل محبوب - في دقائق معدودة - بأن يتزوج فتاة ساقطة لا تعترم التوبة، وإنما هي مدعوة إلى الإمعان في الرذيلة والسقوط... مهما بلغ هزؤ محبوب بالمثل والقيم... فإن مجابهة هذا الواقع اللئيم ليست من اليسر والسهولة بحيث يرضى في لحظات أن يحلّ رأسه بقرنين ذهبيين!..».

بعد هذا المأخذ الموضوعي، قلت عن مزايا الرواية: «بقي هناك أمران يستحقان الإعجاب، أولهما هذه العبارة الخلقية

يا دهرُ إني أعلمُ أنَّ الغرامَ تحرمُ  
رحمك يا ربّي!

ألقى الحبيب سلاماً ورنأ يودُ كلاماً  
سأل البكاءَ علام؟

ونسيت بقية «القصيدة العصاة»!

وفي العدد التالي من الصباح أدركت أن عبد الغني العطري قد أعدّ مؤامرة عليّ حين نشر «القصيدة»، لأنّه خصّص الصفحة الثانية من ذلك العدد التالي لمقالات شنّ عليّ أصحابها هجوماً عنيفاً وصفوا فيها «القصيدة» بأنها ليست من الشعر في شيء، وأنها هابطة تافهة، ونصحني أحد الكتاب، ولعلّه رئيس التحرير نفسه بتبني اسماً مستعاراً، بأن ألتجئ عن قول الشعر وأكتفي بالقصة والنقد.

وتبّت، منذ ذلك اليوم، عن قول الشعر!

\*\*\*

عام ١٩٤٧ صدر أول أعمال الأدبية «أشواق»، مجموعة قصصيّة، عن «دار العلم للملايين»، وقد تكفّلت بنفقات طبعتها كلّها، جامعاً هذه النفقات من رصيد رابتي في مجلة الصياد وجريدة بيروت. ولم تنفد النسخ الألفان المطبوعة إلا بعد خمس سنوات، علماً بأنّي أهديت عدداً كبيراً من هذه النسخ إلى أصدقائي وغير أصدقائي من الأدباء اللبنانيين والعرب. ولئن كانت «دار الآداب» اليوم تطالب مؤلّفي القصص القصيرة بأن ينفقوا على كتبهم الأولى، أو يشاركوا، على نحو ما بالنفقات، فلأنّ المجاميع القصصيّة هي أقل الكتب رواجاً، وهي تعود، بلا شك، على الناشر بالخسارة إذا تولى الإنفاق عليها. وأذكر هنا أننا قد نشرنا للاستاذ يوسف أدريس مجموعة قصصية بعنوان «حادثة شرف من خمسة آلاف نسخة، ظناً منّا أنها ستلقى رواجاً يتناسب وشهرة هذا الأديب المصري المعروف، ولكن الطبعة ظلت قرابة عشر سنوات حتى نفدت.

استقبل النقد مجموعة «أشواق» استقبالاً راوح بين المدح المبالغ فيه، والنقد الموضوعيّ النزيه. ويدخل في الباب الأول ما كتبه الكاتب العراقي شاكر خصباك في الأديب (العدد الثاني، شباط ١٩٤٧) وكان مما قاله:

«ها هي بشائر العبقريّة تبدو جليّة في قصص بعض أدباء الشباب كأثار القصاص المصري الأستاذ نجيب محفوظ، والقصاص اللبناني الأستاذ سهيل إدريس، وغيرهما من القصاصين. وقد أصدر الأستاذ سهيل مؤخراً باكورة تأليفه بعنوان «أشواق»، فبرهن به على خيال قصصي خصب ومقدرة فنيّة فوّدة».

وبعد أن حلّل الكاتب معظم الأقاصيص بالثناء والتقدير، مورداً بعض المآخذ على بعضها، أنهى حديثه بقوله «ولا يسعني أخيراً إلا أن أقول إن مجموعة «أشواق» نصر عظيم للقصة اللبنانية». ولست أشكّ في أنّي تقبّلت ذلك الكلام، حين نُشر في

وأحسب أنّي كنت قاسياً في نقدي لديوان محمد عبد الغني حسن الذي كانوا يصفونه بـ «شاعر الأهرام»، وكانت الرسالة تنشر قصائده. ولكنّي قدّمت بين يدي الأحكام التي أصدرتها كل المبررات التي دفعتني إلى القول بأنّه «ليس في شعره ما يثير. ليس فيه ما يثير العاطفة والشعور، وليس فيه ما يثير الفكر ويدعو إلى التأمل، وهو شعر جامد عاديّ يخلو من الالتعاطات العاطفية ومن البدوات الفكرية، وهذا ما يجعله أقرب إلى النظم». ومن الطريف أنّي أخذت عليه، في ذلك الديوان، خلوه من الشعر الغزليّ ومن وصف المرأة، وقلت في ذلك: «وأنا لا أكاد أتصوّر أن يكون إنسان شاعراً ثم لا يتحدث عن المرأة ولا يصفها ولا يتغزل بها»!...

أصحيح أنّي كنت قاسياً آنذاك؟ ترى، أيّ دارس للشعر العربيّ الحديث يُدرج «شاعر الأهرام» في عداد المُبدعين؟

وكان مما يمتّ إلى النقد بصلة حيّ للمعارك الأدبية، هذا الحبّ الذي ما يزال يلازمي حتى اليوم، ويدفعني أحياناً إلى التصدّي بالردّ العنيف لكل كاتب يتناولني بالأذى، ولو لم يكن يستحقّ الردّ، ولو كنت واعياً أن دافعه إلى انتقادي إنما هو رغبة التسلّق...

هذه النزعة الجدالية أو «العراكية»، إذا صحّ التعبير، تجلّت مبكّرة في كتاباتي التي نشرت في الأديب وبيروت المساء والصياد ومجلة الصباح الدمشقية التي كان يصدرها عبد الغني العطري.

وأعتقد أن هذه النزعة تدخل في واقع أنّي كنت أكرّس كلّ نشاطي الذهني للأدب وإيماني بأنّي ينبغي أن أكون معنياً بكل مجالات الحياة الأدبية. أتراني كنت أهمل نفسي، على غير وعي مني، لمهمة الإشراف على مجلة ينبغي أن تلعب دوراً رئيسياً في تطوّر الأدب العربيّ الحديث؟

إذن، فلا بدّ لي من أن أسهم، في حدود الطاقة، بمختلف ضروب الإنتاج التي أجدني نزاعاً إليها.

كنت في تلك الفترة، التي سبقت سفري إلى باريس، أكتب بغزارة، و«أحاول» في كل ميدان... وقد استنتجت من نشر مقالاتي وقصصي في المجلات، ولا سيّما في الأديب، أنّي أصبحت «أديباً»، ولو أديباً ناشئاً في رأي بعض الناس...

وأفقت ذات صباح وأنا أتساءل: ولماذا لا «أحاول» الشعر أيضاً؟ «نظمت» ما سمّيته قصيدة أردت أن «أجدّد» فيها، ولكنّي خشيت أن أرسلها إلى الأديب لا سيّما وأن صاحبها يُعدّ من المجدّدين ومن رواد ما كان يُسمّى قصيدة النثر، على عدم اقتناعي بها... فأتّرت أن أرسلها إلى مجلة الصباح الدمشقية.

وحين أخذت الصباح في الشهر التالي، فوجئت بأنّ القصيدة منشورة في الصفحة الأولى وقد قدّم لها المحرّر بأنّ هذا «وجه جديد» من إنتاج الأديب اللبناني يسرّ المجلة أن تقدّمه لقرائها!

كانت «القصيدة» على ما أذكر، تبدأ هكذا:

ظمآنٌ بئسَ حيرانٌ بئسَ  
يا دهرُ مالكَ تظلمُ قلبي الحزينَ وتكلمُ

الأديب، يزهو كبير وفرحة عارمة... ولكنني إذ أعود اليوم إليه أسخر من الناقد ومن أحكامه الجارفة التي لا تمت إلى الحقيقة بصلة!

ولقد صدرت أشواق مرة أخرى في أقاصيص أولى من سلسلة «قصص سهيل ادريس» التي نشرت عام ١٩٨٣. وقلت في المقدمة، تبريراً لإعادة نشرها: «هل يحقّ لمؤلف أن يجيب عن القراء أثراً أدبياً كفت عن أن يمثله؟» واستطردت أقول: «إنني أبتسم الآن لدى قراءتي لكثير من هذه الأقاصيص الأولى... وأحزن أحياناً لما في بعضها من سذاجة أو فجاجة، وأتملّل لما في بعضها الآخر من تكلف في الأسلوب وتغرُّ في اللغة وحشو وإطناب، حتى لأنكر أني أنا كاتبها... ثم أذكر السنّ التي كتبت فيها، وأذكر الثقافة المحدودة التي رفدتها، وأذكر التجربة الضيقة التي أهتمتها، فتنشأ لدي القساعة بأنني لا ألتبس المعاذير إذا حكمت بأنها من إنتاج الشباب الأول الذي يفتقر إلى النضج الحيّ والنضج الفني جميعاً...»

وما يدخل في الباب الثاني، من النقد الموضوعيّ النزيه، ما كتبه الأديب اللبناني سعيد تقي الدين في جريدة بيروت - المساء عام ١٩٤٧. وأنا أرجىء الحديث عن هذا النقد إلى الحلقة القادمة التي سأخصّصها كلّها لسعيد تقي الدين، هذا الوجه المبدع الفنّ، مسرحياً وقصّاصاً وناقداً، الذي هو نسيج وحده في أدبنا العربيّ الحديث.

\*\*\*

في العام التالي، ١٩٤٨، صدرت مجموعتي القصصية الثانية نيران وثلوج عن «دار العلم للملايين» على نفقتي الخاصة أيضاً. وكان من الذين تناولوها الناقد المصري المعروف المرحوم الاستاذ سيّد قطب الذي كنت قد تعرّفت به في القاهرة، وكنت قد أهديته نسخة منها، فكتب لي رسالة يبدأها بقوله:

«صديقي سهيل... وصلتني «نيران وثلوج» في بريد الأمس (٢١-٦-١٩٤٨) وفي صباح اليوم أكتب إليك، أو إلى «الأديب» عن رأيي في نيرانك وثلوجك».

وواضح أن سيّد قطب حين أرسل رسالته إليّ، خيّرني بين أن أطويها وأن أنشرها، فأثرت أن أحلها إلى الأديب وأطلب نشرها، على ما فيها من نقد أكثره سلبياً وأقلّه إيجابياً. وكان قد سبق أن وقفت مثل هذا الموقف حين وافاني سعيد تقي الدين برسالة طويلة ضمنها رأيه، وفيه قدر كبير من النقد اللاذع، على مجموعتي الأولى أشواق، فحملته إلى بيروت - المساء دون ما تردّد، لأنني كنت، على نفقتي بنفسني، ما زلت أعدني «أديباً ناشئاً» يفتقر إلى النصّح ممن سبقوه في درب الحياة والفنّ، ولا يجد غضاضة في إعلان ذلك.

وأنا أسجل لنفسي هنا، بكثير من التواضع، أنني ظللت على هذا السلوك حين أصدرت الآداب، فأفسحت فيها المجال واسعاً لكثير

من الأقلام التي هاجمتني، فكنت أشدّ احتراماً لنفسي ولها من أن أطوي نقدها، وكنت أؤثر أن أنشر دعواها وأردّ عليها. ولعلّ هذا مما جعل قراء الآداب يحترمونها تقديراً منهم لموضوعيتها.

ولا ريب في أن الاعتزاز قد داعب مشاعري أن يكتب عن قصّاص ناشئ مثلي أديب وناقد كبير كسيّد قطب كان قد خاض على صفحات الرسالة معارك ضارية مع العقاد وسواه من عمالقة الأدب العربيّ... ولعلّه قد زادني اعتزازاً أن يذهب سيّد قطب إلى القول «... تستطيع أن تعزو شعوري تجاه كتابك - إذا لم يعجبك - إلى أنني مكسود الذهن، أو إلى أنني سئىء التذوّق لأدب الخلق والإنشاء في فترة أنا مستغرق في جوّ البحث والتنقيب بين الكتب الصفر والغبر من مخلفات القرون الهجرية الأولى، فقد لا أصلح بحالتي هذه لقراءة الأقاصيص!» (الأديب، العدد الثامن، آب ١٩٤٨).

والحكم الأوّل الذي أصدره سيّد قطب على نيران وثلوج قد داعب، بلا شك، غروري حين قال «إنه ليس من البعيد أن تكون كاتب أقصوصة في مستقبل قريب»!

وقد أورد الناقد عناوين عدّة قصص وصفها بأنّها «مشروعات أقاصيص ناقصة»، واستثنى «قبلة اليد» التي قال إنها «الأقصوصة الكاملة السليمة، وإن خلت من المفاجآت العنيفة، بل ربما لأنها خلت من المفاجآت العنيفة! فهكذا تسلك فتاة يدخل إلى قلبها شاب، حينما يقعد التردّد أو السذاجة أو الحذر بهذا الشاب عن الحركة المناسبة في اللحظة المناسبة!»

ويستطرد إلى القول: «أنت هنا قصّاص بديع. لأن أحداً لا يشكّ في أنك صادق. ولأنك لم تأت حركة واحدة غير طبيعية، تكشف لعبتك، وتوقظ القراء إلى أنك تؤلّف «أقصوصة»، فكلهم يحسبونك تروي واقعة... وهذا هو النجاح!»

واستثنى كذلك «أصدقاء»: «أقصوصة أقرب ما تكون إلى الكمال وقصة «أقوى من الحياة» التي فيها طعم أقصوصة ناضجة، ولكنها لا تبلغ مستوى «قبلة اليد»، لأنها ليست مثلها بساطة عرض، وهدهوء جريان في مجرى الحياة البسيط العميق».

أما القصص التي سجّل عليها مآخذ، فهي «نيران وثلوج» و«استشهاد» و«الصمت المجرم» و«عطر ودم» و«التضحية المشتركة» و«الحرمان» و«أحلام ضائعة».

وهناك ناقد مصريّ آخر تناول نيران وثلوج هو المرحوم أنور المعداوي.

وهناك ناقد مصريّ آخر تناول نيران وثلوج هو المرحوم أنور المعداوي الذي سأفرد له، لاحقاً، فصلاً خاصاً يستحقّه، لما كان لعلاقتي الأدبية به من تأثير وفضل، وإن كان أحد الكتاب قد حاول أخيراً تشويه هذا الفضل بما دسّه من إيماءات وإيماءات أقلّ ما توصف به أنها تثير السخرية!

# المساءلات



محمد القيسي

قري

لمن ترى تسلسلُ الرحيق  
لعابر الطريق  
لقادمٍ عما قليل  
يهلُّ نحو بيتك؟  
أم لا تتظاركَ الطويل  
وأنت ها هنا رهين صمتك  
هل تفصحُ العينانِ أيها الدليل  
وتستريحُ من عناءِ موتك!

وحشة

تصغي وتصمتُ فيك أوتارُ  
ماذا يقولُ الغيبُ،  
أو  
يحكي لك الجارُ  
لا شيءَ حولك غير روجك  
والمدى  
والغيمُ  
والنارُ  
تخبو، وأقرأ في الأصابعِ ما أرى  
والوجهُ أسرارُ.

أوجز خطابك

أوجز خطابك،  
كلهم ناموا وأنت تجاهدُ القولا  
هم يغمضون القلبَ عن وجلٍ،  
وأنت مسافرٌ لا يعرفُ الوجلا  
أوجز لقد مروا إلى  
أهوائهم  
وتبعثروا ملأ  
أبقوك نهب الليلِ،  
ما أبقوا لنا سقفاً  
ولا أبقوا لنا حقلاً.

ثم يهمي مطر

ما الذي تنتظرُ  
لا هوى، أو خبرُ  
أنت غنيت طويلاً  
ورماك السقرُ  
أيها الرأس الذي فاض بياضاً  
وبرأه العمرُ  
تعبُ الآن على الأهدابِ ريحُ،  
ثم يهمي مطرُ.

عمان

١٩٩٠/١/٥ م

# قضايا «قراءة» المسرح العربي / النص المسرحي (ملحوظات نظرية ومنهجية)

بشير القمري (\*)



«لا يمكن أن نتصور شعرية تاريخية بمعزلٍ عن تعود نظام موثيق القراءة» (ف. لوجون).

## ١ - مدخل تمهيدي: حول «قراءة» المسرح العربي:

١.١. من أهم القضايا التي تفرض نفسها عندما يتعلق الأمر بنشأة وتطور المسرح في الأدب والإبداع العربيين قضية «قراءة» المسرح العربي من منظور إشكالية التكوّن والتحوّلات التي مرّ بها هذا المسرح. ونستطيع منذ البداية القول بأن أغلب الآراء التي تناولت هذه العناصر - النشأة، التطور، التكوّن، التحوّلات - تصبّ في اتجاهين:

أ - اتجاه ينفي عن الأدب والإبداع العربيين وجود مسرح عربي قبل عملية الاتصال بالغرب (أوروبا أساساً)، والاحتكاك بثقافته وأدبه - إجمالاً في القرن التاسع عشر بعد حملة نابليون على مصر. وهو الاتجاه الذي يندرج ضمن ما يطلق عليه عادة «المشاقفة مع الغرب». وهي المشاقفة التي أفرزت من بين ما أفرزته من مقومات ثقافية الترجمة والنقل، والاقتراس والتجريب قبل التأهيل، ليس في مجال المسرح فقط، وإنما في مجالات إبداعية أخرى كالشعر والقصة والرواية، والمقالة بشتي سجلاتها، والنقد الأدبي ثم السينما في ختام المطاف.

ب - اتجاه يقول بوجود مظاهر مسرحية في التراث الأدبي الإبداعي العربي القديم منذ تشكّل الثقافة العربية الكلاسيكية. وهي المظاهر التي يطلق عليها أصحاب هذا الاتجاه عادة صفة

(\*) أستاذ مساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية / القنيطرة (المغرب).

(اسم) الأشكال ما قبل المسرحية. ومنها مظاهر «السمر» و«الاحتفال الديني» كبكاء ورثاء قتلى الحروب وتشخيص حالات من التفجع والفجعة مثلما عكست ذلك احتفالات الشيعة بموت الحسين بن علي في كربلاء. تضاف إلى ذلك مظاهر أخرى كالمواسم الثقافية التي عرفتها الثقافة العربية الإسلامية بعد الفتوحات على امتداد الأمبراطورية في المشرق والمغرب على السواء، ومن ذلك ظواهر «القصّ الشعبي» في سرد أخبار السير الشعبية وقصص البطولات، وظاهرة «المقامات» و«خيال الظل» و«الحلقة» و«مسرح البساط» و«سُلطانُ الطلّبة» و«سير الكتفي» وسوى ذلك. ولا يقف الأمر عند هذه المظاهر التي عرفتها هذه الثقافة الإسلامية، بل إن رواد هذا الاتجاه يعدّون بهذه الأشكال ما قبل المسرحية إلى العصر الجاهلي ليدرجوها ضمن مظاهر الاحتفالات التي عرفها العرب في هذا العصر ومنها «الأسواق» - عكاظ، أذرعات، ذو المجاز، ذو البوجة مثلاً - التي كانت تقوم بوظائف متعدّدة منها الاحتفال بموئيق الصلح بين القبائل المتحاربة، والخطوبة والزواج، وإنشاد الشعر والمباريات المختلفة (سباق الخيول والفرسان).

٢.١. إن هذين الاتجاهين - في تقديرنا - متكاملان، وبقدر ما يجعلنا الاتجاه الأول نميل إلى تشغيل أدوات ومفاهيم من حقول معرفية محدّدة هي الدراسات المقارنة والتاريخ الأدبي وسوسولوجية الأدب مثلاً، وذلك للاهتمام إلى أسباب وعوامل التأثير وتبادل التأثير بين الأدب العربي الحديث والمعاصر، وبين الآداب الغربية، بقدر ما يجعلنا الاتجاه الثاني نميل إلى تشغيل أدوات ومفاهيم أخرى للقيام بما قد نسمّيه حفريات الثقافة العربية القديمة من منظور انترولوجي -



ثقافي. ونقص بذلك جملة الأسئلة الإشكالية التي تصبّ في مجال قراءة الماضي الثقافي لدى العرب قديماً، والاهتداء إلى جملة العناصر المكونة للثقافة العربية باعتبارها ثقافة مترسبة وذات بقايا هي مزيج من الشفوي والمكتوب، ومن السمععي والبصري والإنشادي والإيقاعي، والحركي والتعبيري، كما تمخضت عن ذلك البنيات الذهنية والسلوكية والشعورية والقولية العربية عبر أدوارها المختلفة؛ وهي تنتقل من ثقافة سمعية مشهدية احتفالية إلى ثقافة مكتوبة مؤسسية. ورغم أن هذا الأفق (قد) تنتصب في طريقه عوائق عدم وجود علامات وقرائن (وثائق، أخبار مدونة، نصوص مفاتيح وشواهد) تجسّد هذه الحالات بشكل مباشر، فإننا نستطيع المراهنة على جملة الاقتراحات النظرية والمنهجية التي تمثّلنا بها بعض الحقول المعرفية في مجال علم (علوم) الأدب المعاصرة، ومنها اقتراحات الشعرية (La poétique)، واقتراحات نظرية التلقّي (Théorie de réception) مثلاً، مع مراعاة خلق نوع من الحوارية (dialogisme) بين تصوّرات ومفاهيم هذه الحقول في مجال دراسة تطوّر الظاهرة الأدبية الإبداعية - الظاهرة المسرحية ضمناً - من منظور دراسة الأجناس والأصناف والأنماط والأشكال. وهو الأفق المعرفي الذي لا يمكن أن يتحقق في تقديرنا إلا على أساس التمييز بين شعرية النص المكتوب، وشعرية النص المعروض (المشاهد). ذلك أن طبيعة اشتغال النص الأول من منظور هذه الشعرية ذاتها تختلف عن طبيعة اشتغال النص الثاني من منظور التلقّي: إن الأمر يتعلّق في العملية الأولى بتشخيص صيغ الخطاب وتمظهراته سواء على مستوى الكتابة والتلفظ (L'énonciation)، أو على مستوى سجلات التجنّس (La générissation) (نسبة هذا النص أو ذلك إلى المسرح الكلاسيكي مثلاً)، بينما يتعلّق الأمر في الحالة الثانية بتشخيص عملية تقبّل المشاهد (المتفرج) للعرض المسرحي وقد تحوّل من وضعه المسنّ الأول (الكتابة) إلى وضع آخر قوامه تداخل عدة مستويات هي الإخراج بكل تقنياته المتداخلة (الأداء، التوزيع، الديكور، الإنارة، الموسيقى التصويرية)، ومستويات تفاعل المتفرج مع العرض انطلاقاً من أفق انتظاره وموسوعته المرجعية مثلاً.

٣.١. قبل بلورة مجموعة من الفرضيات النظرية والمنهجية بصدد كل هذه القضايا أود في البداية أن أثير مسألة منهجية أساسية هي: ماذا نقصد بـ «القراءة»؟

إن القراءة كمنهج تفكيكي هي جملة القنوات المعرفية التي تجعل كل نص أدبي (نص مسرحي هنا) ذا قابلية للانغلاق والانفتاح من حيث هو بنية لغوية سيميائية (أو شكلية) ذات أبعاد تحيل على الداخل والخارج من مظاهر الاشتغال الدلالي، ثم استغلال كل المقترحات التي تقدمها علوم الأدب للكشف عن عناصر التداوّل (La signifiante). ومن ثمّ يمكن أن نراهن على المقاربات السوسولوجية والبنوية والشعرية والتلفظية والتداولية لإدراك خصوصية اشتغال

الخطاب المسرحي، وخصوصية مكوناته بالنسبة إلى ذاته؛ ثم بالنسبة إلى غيره من الخطابات الأخرى. ولعلّ أول منطلق يمكن الاستناد إليه في هذا الاتجاه تصوّر الخطاب المسرحي نصاً مكتوباً ومغلقاً وأحادي اللغة (انظر، ر. لافون وف. غارديس - مادري، ٧٦، ص ٢٢/٢٣)، وذلك «لأن استراتيجية النصوص المنطوقة (الشفوية بالتحديد) تختلف بالفعل في مظهرين أساسيين عن استراتيجية ما هو مكتوب: أولاً، لأن وضع الذات (الفاعل / العامل) ليس هو الوضع الذي تكون عليه هذه الذات في النصوص الشفوية، ويشكّل هذا الحدث عاملاً أساسياً [...]». وثانياً، لأن النص المكتوب هو نتاج [...] محكوم بمنظور ظهوره الذي يختلف ويتحكم في شروط إنتاجه وتلقّيه» (نفسه، ص ٢٢). أما كونه نصاً مغلقاً فهذا يعني أنه يمتلك فضاءً نصياً يتحكم في بنيته من حيث المقطعية (Segmentation) والتتابع (Succession). ونعني بالمظهر الثالث (اللغة الواحدة) كون هذا النص يحيل على «حدث ثقافي نوعي» (نفسه، ص ٢٣): إنه بعبارة أخرى نتاج اجتماعي، وبالتالي فانه أسير جهازٍ تصوري يرتبط بمعاينة تطور المجتمع الذي هو بمثابة سنن لهذا النص.

٤.١. إن من شأن هذا التصوّر البنيوي أن يجعلنا نتصوّر قراءة النص المسرحي المكتوب قراءةً محكومةً بالعديد من التقلّبات على مستوى المفاهيم والتصورات المستعملة من حيث الاحتكام إلى هذا الحقل أو ذاك من الحقول المعرفية. فبقدر ما (قد) نميل إلى مراعاة طبيعة المظهر الشكلي داخل النص المسرحي تارةً، بقدر ما (قد) نراهن من نجانِب آخر على اعتبار الشخصيات (Les didascalies)، وعلى النحو السردى السيميائي الذي يشغل نظرية النماذج العاملة (Les modèles actantiels) في دراسة البنى والمعنى الحكائيين بالمفهوم الشكلي أولاً، ثم بالمفهوم الغريماسي بعد ذلك. وهكذا لا نملك سوى أن نسلّم بضرورة تعددية القراءة (أو القراءة المتعددة) عندما يتعلّق الأمر بالنص المسرحي (المكتوب هنا). وهي التعددية (التعدد) التي تجعلنا (الذي يجعلنا) نتصوّر هذا النص ثنائي المظهر: فمن جهة يبدو نصاً مغلقاً من حيث مورفولوجيته، ومن جهة أخرى يمتلك قابلية الانفتاح من حيث الدلالة والمرجع والإحالة على قوانين تشكّل البنى الرمزية والأنساق الفكرية والعقلية والإيديولوجية الموازية لإنتاج الخطاب المسرحي كملفوظات قائمة في خلفيته. ومن شأن هذه الثنائية المتفصلة بشكل مضاعف أن تجعل النص المسرحي - على غرار النص الشعري أو النص السردى مثلاً - قابلاً لعدة قراءات انطلاقاً من طبيعة التمثيل ذاتها. ومن ثمّ تكون كل قراءة قراءةً ممكنةً، لأن النص المسرحي ينهض أصلاً على ممكنات الكتابة والأدب والتخيّل (انظر بصدد هذه الفكرة أعمال وكتابات أ. إيكو U. Eco، و. ر. بارت R. Barthes، وم. مارجسكو M. Margescu).

## ٢ - «قراءة» المسرح العربي بين الشعرية التاريخية والشعرية البنيوية :

١.٢. إن المقصود بالشعرية التاريخية هنا هي شعرية الأجناس الأدبية عموماً، وشعرية الأشكال المسرحية ضمناً من منظور تعاقبي (دياكروني) يعمل على مراجعة سيرورة تطور هذه الأجناس والأشكال انطلاقاً من مقولة التطور. وهي المقولة التي تبدو من منظور يوري تينيانوف (J. Tynianov) (١٩٢٦) محكومة بقانون قابلية التغير الأدبي (La variabilité littéraire) التي تعني «تطور المجموعة» (ورد في ر. تودوروف، ١٩٦٥، ص ١٢١)، وتعمل على استخلاص المعايير الخاصة بنسقي ما، وتفسير ظواهر تعود إلى نسقي آخر علماً بأن ما تسعى إلى إثباته هذه المقولة - يسعى إلى استنتاجه هذا القانون - هو حلول أنساق بعينها محل أنساق أخرى. ولا يتم هذا التصور إلا باعتبار العمل الأدبي (الفني عموماً، والمسرحي ضمناً) نسقاً (نظاماً) داخل نسق أشمل هو الأدب. ويتج عن ذلك نوع من الدراسة المعينة لهذين النسقين - العمل الأدبي والأدب - لاكتشاف أصول الانشقاق والنشأة، والتطور والتحول، والاختفاء والتناسخ والانقراض أحياناً، ثم اكتشاف قوانين التجنس (Les lois de générization) بالنسبة إلى كل شكلٍ بمعزلٍ عن شكلٍ آخر قبل اكتشاف (والاهتداء إلى) قوانين المماثلة والمساواة بينها. وهي القوانين التي نسميها عادة قانون الجنس الأدبي الذي يجعلنا لا نحكم على عمل أدبي ما إلا من خلال قيمته الخلافية داخل الأدب أي «تعلقه إما مع المجموعة الأدبية، أو تعلقه مع مجموعة خارج - أدبية» (ي. تينيانوف، نفسه، ص ١٢٤ - ١٢٥).

٢.٢. يقودنا هذا التصور إلى اعتبار الأدب عامة، والأجناس الأدبية بخاصة، ثم الأشكال الأدبية بصفة أخص (ومنها الأشكال المسرحية) تتطور بشكل دائري محكوم بمنطق التقدم إلى الامام مع الاحتفاظ ضمناً بمظاهر موروثية وعتيقة تجعله - التقدم - بدوره محكوماً بقانون النفي والإثبات، أو بما يسمى عادة قانون الخرق والانزياح في شتى النماذج التصويرية التي درست (تدرس) قضايا التطور الأدبي. وقد مارس م. باختين مثل هذه الفرضيات في شعرية الرواية الدوستوفية (م. باختين، ١٩٧٠) عندما عمل - وهو يدرس أدب دوستوفسكي الروائي - على العودة إلى أصول الأدب الإغريقي القديم ليبحث في تكون الأجناس والأشكال التي ذهب إلى افتراض أن روايات وقصص هذا الكاتب الروسي تذكر بها، ومنها الملحمة والتاريخ، والبلاغة القديمة والحوار السقراطي إلى جانب الأجناس التي ترتبت عنها ومنها الأدب الساخر والهزلي، والأدب الكرنفالي مثلاً. وهي الأجناس التي احتفظت في نظر م. باختين بعناصر كانت قائمة في الحوار السقراطي مثل «البحث عن الحقيقة». واعتماد «الأناكريز» و«السانكريز»، واستعمال عنصر

«السجال» و«الرد» (Réplique) و«الحجاج». وتشخص «المنيبي» (La minépée) (\*) هذه المظاهر بامتياز.

ونستطيع - بناءً على هذه الفرضيات، وعلى نموذج م. باختين المذكور - أن نسلّم - فيما يتعلق بقراءة المسرح على ضوء مقترحات الشعرية التاريخية - بأن الأشكال المسرحية بدورها تخضع في تطورها لقوانين قابلية التغير والاحتفاظ بعناصر العتاقة وهي تتحول من حالة إلى حالة. بل إننا - عندما يتعلق الأمر بالمسرح العربي - نراهن على إمكان استغلال هذه الشعرية واقتراحاتها وتطبيقاتها بهدف تصور بناء نظرية للأشكال المسرحية العربية القديمة وما قابليها مما قد نسميه بالأشكال ما قبل المسرحية، ومنها مظاهر الاحتفال بشقّي تجلياتها الدينية والثقافية والاجتماعية. وهي الأشكال التي تعكسها الثقافة العربية العتيقة من خلال مظاهر الأسواق (عكاظ، أذرع، ذي المجنة، ذي المجاز، المربد)، والمواسم (الحج، العمرة) والتجمعات التي كانت تُعقد للسمر وتبادل المعارف، ومن ذلك أيضاً النوادي والمجالس الأدبية، والمعارضات الشعرية والمقامات والقص الشعبي.

٣.٢. أما الشعرية البنيوية فنقصدها بها تلك الشعرية التي تسعى إلى بلورة مقولات عامة تعين على الاهتداء إلى جملة قوانين تشترك فيها الأجناس الأدبية من حيث طبيعة الخطاب (Le discours) واشتغال مستوياته داخل النص. ولعل أول سؤال يفرض نفسه في هذا السياق هو سؤال: إلى أي مدى يمكن استدراج مفاهيم وتصورات شعرية النص الأدبي عموماً، وشعرية النص السردية بصفة خاصة لتصوير شعرية النص المسرحي؟

إن أول منطلق لهذا التصور - في تقديرنا - هو اعتبار المسرح بدوره - ومن خلال أجناسه المعروفة، وسجلاته المتداولة - جنساً يقوم على السرد (المحكي) (Le récit). وهي الفكرة التي يعكسها ر. بارت (R. Barthes) في مقالته الشهيرة «مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات» (١٩٦٦) عندما يقول بوجود المحكي في «المأساة، والدراما، والمهابة، والپانتوميم» (نفسه، ترجمة ح. بحراري، ب. القمري، ع. عقار، مجلة آفاق، عدد ٩/٨، ١٩٨٨، ص ٧). على أن الشعرية في هذا المجال مطالبة بأن تنطلق من نصوص بعينها لصياغة قوانين تنسحب على نصوص أخرى شريطة أن تحتكم إلى نظرية في الوصف والتحليل والتفسير، ومطالبة في نفس الوقت بالتمييز بين شروط تظهر الخطاب المسرحي مكتوباً، وشروط تلقيه (Réception) عندما تقوم وظيفته التداولية على العرض. وحينئذ نكون إزاء ما يمكن أن نسميه شعرية التلقي، أو جمالية التلقي. ويفرض مثل هذا التمييز نفسه عندما ندرس خصوصية الفعل المسرحي في الحالتين معاً: في الحالة الأولى يكون النص المسرحي محكوماً بقوانين الكتابة على غرار النص الشعري أو النص السردية، ويكون محكوماً في الحالة الثانية بقوانين اشتراك



المتلقي في إنتاج المعنى والدلالة. ويقودنا مثل هذا التمييز إلى ربط الشعرية البنيوية بمسألة التلفظ (L'énonciation) أساساً، علماً بأن العرض المسرحي يتحول من لحظة السرد / الحكى إلى لحظة الفعل (الحركة) التي تفترض وجود مشخصات أخرى هي القول والأداء بكل مظاهرها المتداخلة.

### ٣ - شعرية النص المسرحي ومسألة التلفظ :

١.٣. إننا نعني بالتلفظ جملة العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل التواصل اللغوي داخل النص الأدبي عموماً، والنص المسرحي مثلاً، نابعاً من حضور ذات متكلمة قصراً أو بشكل عفوي. وهي العناصر التي تجعل اللغة الأدبية محكومة بشروط إنتاج تخضع من جهتها للخلفيات المتحركة في التعبير والتشخيص؛ كما تخضع للسياق العام مرجعياً ومعرفياً (ثقافياً بصفة عامة). وإذا كنا في مجال التواصل الأدبي قد نجد صعوبة في تصور طبيعة التلفظ عندها يتعلّق الأمر بنصوص أدبية (د. مانغونو، ١٩٨٦)، فإن الأمر يزيد تعقيداً في مجال المسرح، لأن التلفظ كمظهر قولي يتحكم في أليات الخطاب من حيث المواجهة بين التوضيح والتذويت (= الصوغ الذاتي للغة) يجعل «من يتكلم» داخل النص (العرض) المسرحي يختلف عن موقعه بالنسبة إلى النصوص الأدبية التي تنتمي إلى سجلات (أجناس) أخرى، وذلك لأن الخطاب المسرحي ليس «خطاباً مباشراً». ويضيف (مانغونو): «إن المؤلف [داخل الخطاب المسرحي] يبدو غائباً، ويترك الشخصيات تتحاور بطريقة مستقلة عن بعضها البعض. أكيد أن المؤلف هو المسؤول عن كل ما تدلي به الشخصيات [المسرحية] من آراء واقتراحات، كما هو الأمر داخل الرواية، إلا أن الذات (= ج. ذات) التي تدلي بقولها (= كلامها) ليست من طينة الشخصيات التي تكون تلفظاتها محتملة [...]، فهي لا توجد إلا داخل تلفظاتها. كل هذه العدة تهض على تعدد صوتي ملتحم في النهاية، هو التعدد الذي تميز بواسطته بين «الذات القائلة» (= فاعل القول) - الممثل الذي يقوم بالدور - وبين «المتكلم» (الدور)» (نفسه، ص ٧٣). وهكذا يتضح أن المسرح يشكّل إذن «صيغة تلفظ، أدبي فريد [...] لا يحيل على الاستعمال المعتاد للغة. فهو يفترض تراكب مجموعة من المواقع (= المحلات) التلفظية داخل تلفظ أولي شامل» (نفسه).

٢.٣. إن من شأن هذا الرأي أن يطرح سؤالاً مركزياً هو: من «يتحدث» (يتكلم) داخل النص (العرض) المسرحي: هل هو المؤلف؟ أم الشخصية؟ أم الذات السואعية؟ وهل يمكن اعتبار الخطاب المسرحي خطاباً متعددًا من حيث «اللغة» و «الأصوات»؟ ولكي نقارب جملة هذه الأسئلة قليلاً وعلى وجه التقريب نبادر إلى القول بأن مسألة التلفظ داخل المسرح تشكّل صيغة أدبية تتميز من حيث استعمال اللغة، ومن حيث قابلية التواصل. وذلك لأن هذه اللغة حسب د. مانغونو. تفترض التمييز بين «(١) - العلاقة التي تتأسس بين المؤلف والمشاهد (أو القارئ»

تقديراً). وفي مثل واقعة التلفظ هاته ليس الملفوظ، سوى المسرحية ذاتها، أي مجموع ردود الشخصيات [في موادها]. (٢) - مختلف أوضاع التلفظ المقدّمة (= المعروفة والمشخصة) على الخشبة، أي تبادلات التأثير (= ردود الفعل) بين الشخصيات» (نفسه). وهكذا يكون المتقبل (= المتلقي) مطالباً بالقيام بعمل مضاعف: «تأويل ما تقوله الشخصيات»، والاهتداء إلى من «يتحدث» داخل كل خطاب. ومن ثم نجد أن الخطاب المسرحي - وعلى غرار الخطاب الروائي والخطاب القصصي (السردى عامة)، أو غيرهما من الخطابات المتداولة داخل المجتمع - يتخذ صفة نواة ملفوظ مضاعف ذي سمتين: ملفوظ خطي يوجد في حالة تعالق دائم مع بنية الخطاب المسرحي لغوياً (تركيبياً) ودلالياً، وملفوظ عمّوّه يخفي داخل نبرته (نبراته) «أصوات» من «يتحدثون» عبر الملفوظ الأول. ومن طبيعة الملفوظ الثاني أن يظل مفتوحاً باستمرار على ذاتية الكاتب (المؤلف) ووعيه بالعالم، وعلى المجتمع والثقافة بشكل عام. بل إنه - الملفوظ الثاني المفتوح - يتخذ صورة مصفاة تقطّر كل الأنواع (= ج. وعي) القائمة في خلفية الملفوظ الأول، وتقطّر في نفس الوقت مجمل «اللغات» و «اللغيات» الاجتماعية والإيديولوجية كما تكشف عن ذلك نظرية تعدّد الأصوات (= البوليفونية) من خلال أعمال م. باختين مثلاً.

٣.٣. ولكي نقدم تشخيصاً نموذجياً لهذه الفرضية ومجمل عناصرها نسوق مثلاً من نص مسرحية الملك أوديب لتوفيق الحكيم. فعندما يقول تيرزياس مثلاً: «لك يا أوديب إرادة، وفي يدك قوة، وفي عينيك نور» (ص ٧٣ من المسرحية) نحسّ بانتقال هذه الشخصية (تيرزياس) من موقعها الذي تحتله رمزياً داخل النص كرمز للقدر والسوء إلى موقع آخر هو موقع الإنسان العادي الدوني الذي يحقد على الآخر، ويغار منه، ويبغى للإيقاع به. ومن ثم يكون هذا الملفوظ، الذي «نطق» به تيرزياس ملفوظاً مضاعفاً - إن لم يكن ملفوظاً «هجيناً» بالمفهوم الباختيني - يحمل في ثناياه تشكّل وعييّ هما: وعي تيرزياس كرجل دين وكشخصية كاهن أعمى في المسرحية مرجعياً، ووعي الذات البشرية في صورتها المطلقة. وحينئذ يلجأ إلى «التعبير» بصوت آخر يُبَيِّنُ الصوت الأول. وهكذا يتحول أوديب بدوره إلى ذات أخرى غير الذات المتعارف عليها في المأساة الإغريقية وأسطوريته المتحجرة دلالتها ومعناها هي الذات المعاكسة لذات تيرزياس الأخرى. ويقول أوديب رداً عليه في هذا الصدد: «إني أعرفك تيرزياس، مثلك لا ينفص يديه عما حوله إلا لأمر» (نفسه).

ويعكس مثل هذا الحوار وغيره بين الشخصيتين المسرحيتين المذكورتين درجات متفاوتة من الحوارية المتفاوتة والمتوارية خلف (وفي) الملفوظ المركزي داخل النص (العرض) المسرحي، ومنها درجة الوعي بالذات بالنسبة إلى كلّ شخصية على حدة قبل وعيها بذات الآخر. ومن ثم يتنامى صوت الجدال (والجدل) بين الذاتين

معاً، وبين الذوات الأخرى جميعها. مرة يقول تيرزياس: «إنها لمتعة كبرى أن أرى ما يجري عندما أدع الأمور في يد القدر» (نفسه، ص ٣٤)، فيعكس بذلك لحظة وعي تسعى إلى التحول بالتدريج من موقع للقول (التلفظ) إلى موقع آخر قبل أن يقول أوديب في لحظة لاحقة: «فأنا لا أخشى الحقيقة، بل إنني لأنتظر اليوم الذي أطرح فيه عن كاهلي الأكذوبة الكبرى التي أعيش فيها منذ سبعة عشر عاماً» (ص ٧٥ من المسرحية). ومن شأن هذا الملفوظ الأوديبى - قياساً على ملفوظ تيرزياس - أن يعكس من جهته خصوصية شخصية أوديب - إلى جانب خاصية التحوّل - التي تبدو مفتوحة على الآخر وعلى نفسها، لأنها تدرك ذاتها. ويتضح ذلك أكثر عندما نشدّد على عبارة «الأكذوبة الكبرى»، وفيها يتضح مدى التحوّل الذي تعكسه شخصية أديب بالمقارنة مع نص سوفوكل أوديب ملكاً، وبالمقارنة مع الأسطورة في أصلها المرجعي ومرجعها الأصلي. ولكي ندعم هذا الحليل بما يزكّيه نضيف إلى ما سبقنا الإشارة إليه قول أوديب في ملفوظ آخر: «لقد هربت من كورتته لأنني لم أطق الحياة في أكذوبة. وجئت هنا؛ فإذا بي أعيش في أكذوبة أضخم» (ص ٧٨، نفسه).

٤.٣. أما إذا أردنا أن نطبق مثل هذه التصورات على نصوص (عروض) مسرحية عربية حديثة ومعاصرة أخرى، فلنأخذ لن نعدّم أمثلة ونماذج ناطقة بهذا التفصيل داخل الملفوظ بين حالة قول فعلية وحالة قول محتملة. ونسوق كمثال لذلك مقطعاً من نص (عرض) مسرحية بوعابة للكاتب المغربي محمد قاوتي هو المقطع التالي:

«شوف، راواحد الرباعة. تقضى الغرض ضدك نيت، وعنداك تمشي تعبرين لي على شي واحد لا بس شي سراًل جديد ومحدّد، غادي يكون فنيان، ولا شي واحد مسخ بزاف، غاد تكون خدمتو مكرّفه، ولا شي واحد معنكر وعينية طناجين، غادي يكون نفقه وملهوط، ولا شي واحد حاني رأسو بزاف، غادي يكون دليل ومناقي، ولا شي واحد صغير السن تامقوت، غادي يكون ضارب الدنيا تر عرط لأخره، ولا شي واحد كبة من الشيب، غادي يكون عيان به العود؛ ولا شي واحد مكدر بزاف غادا تقهر العلة، ولا شي واحد ضحيض، غادي يغلبو جنيان ألغة... المكاربي كاتلعب ديم بين وبين وعينك ميزانك النقاوة ولوسخ، بين وبين، التعنكيرة وحنيان الرأس، بين وبين، الطول ولقصر، بين وبين. ولئن إني، تلت حوايج فلمكاري ما فيهم كلام، اللول لبيدين يكونو قاضجين، وبلا يزندو لو قده فغل، الثانية كثرة لولاد، حيث كانتسمى دزت الحير فلمكاري لا خدمتو وعيشتو هو ولعيال، وتاهو تيدير من نيتو، حيث مربوك وخايف يفرق بلاصتو. المر وك يتمشا وغير بلخوف والمصلحة... الخ».

(على لسان بوطربوش بوعابة - ص ٣٣ - من الكتيب الموزع على هامش العرض).

إن أول ملمح (قد) ننطلق منه لتحديد طبيعة

الملفوظ من خلال هذا المقطع هو الملمح «اللغوي» ونستطيع القول منذ البداية بأن الحد الأدنى لتصور هذه الطبيعة هو تصور درجة الانزياح التي تشخصها نبرة «القول» بالنسبة إلى مرجعية اللغة العربية (الشعبية) الدارجة، وتجعلها - الملفوظ والقول - يتيمان إلى سابق محدّد هو لغة الشاوية باعتبار اللكنة والسجل المعجمي والملكة النحوية. وهي المكونات المحايثة التي تجعل شخصية بوطربوش تشخص حالة انتهاء إلى وسط «لغوي» (لسني وأتوغرافي) يختلف عن أوساط أخرى، تؤكد ذلك جملة من الشخصيات منها القاموس المستعمل (خدمتو مكرّفه، واحد معنكر، عينه طاجين، يكون نفقه، ملهوط، ضارب الدنيا تر عرط). ولا يقف الأمر عند هذا الحد من حضور «المتكلم» في ملفوظه لغوياً من حيث الانتفاء والهوية، بل إن هذا «الحضور» ذاته يعكس درجة تعبير الشخصية عن وعيها بذاتها، ووعيها بالآخر من خلال «أقوالها». وهو التعبير الذي يعكس أيضاً رؤية هذه الشخصية إلى العالم المحيط بها، ولا أدل على ذلك من «أحكامها» و «آدائها» أو «وجهات نظرها» على الأقل من خلال منطقها الصوري: فإذا كان مكار ما يرتدي ثياباً جديدة ونظيفة، فهو شخص يتهاون في عمله، وإذا كان يتكبر فهو شخص لن يعمل لعجرفته، وإذا كان شيخاً كبير السن، فهو غير مهيباً للعمل، وإذا كان ضخم الجثة، فلن يستجيب لفلاحة الأرض، وهكذا. وكلها أحكام قيمة نابعة من طبيعة انتهاء شخصية بوطربوش إلى وسط بدوي - نعم -، ونابعة في نفس الوقت من «تجربة» و «خبرة» يتحكمان في استعداد هذه الأحكام والآراء، على أن الأمر يتعلق مع هذا وذلك برؤية قوامها معادلة الملاك والجراء من عمال الأرض الذين تتباين أوضاعهم وصفاتهم. ومن ثم نكون إزاء «ملفوظ» - كما يجسّد ذلك المقطع الذي اخترناه للاستئناس والتمثيل - مضاعف تمترج فيه حالتان من القول: حالة تعكس الانتهاء إلى الوسط (إلى العالم). وحالة تعكس الحكم على هذا الوسط (هذا العالم). وكلتاها حالتان مذوّبتان داخل نبرة مهجّنة هي نبرة «المعرفة». وهي المعرفة التي تجعل شخصية بوطربوش شخصية واعية بذاتها وبذوات الآخرين، غير أن هذا لا يحول دون إمكان الحكم على هذه الشخصية بأنها شخصية مونولوجية لا تتجاوز وعيها الذاتي بنفسها وبذات الآخرين، لأنها تظل شخصية منغلقة في وعيها بالعالم رغم انفتاحها اللغوي (المعرفي). وبالتالي فإن «الصوت اللغوي المنفرد» إيديولوجياً هو الذي يطغى ويستبدّ بنبرة «الملفوظ» (القول)، ونبرة «الخطاب». وتؤكد هذه الملاحظة مقاطع أخرى من نفس المقطع المذكور، خاصة عندما يتعلق الأمر بالحكم على شخصية المكاربي بطريقة نهائية لا مردّ فيها للنسبية والإطلاق. تقول شخصية بوطربوش: «ثلاثة أشياء لا تردّ في شخصية المكاربي: الأولى أن تكون يداه صلبتين [...] الثانية كثرة العيال [...] والثالثة أينما وجهته ليعمل، فانه يشفي الغليل [...]» (نفسه، الترجمة من عندي).

٥.٣. هكذا يتضح لدينا أن نظرية الملفوظ بإمكانها - عندما يتعلّق الأمر بـ «قراءة» النص (العرض) المسرحي - أن تساعدنا على تفكيك خلفية الخطاب المسرحي من منظور تداولي، ومن حيث هو خطاب مترابك الأنظمة، يسري فيه (وعليه) ما يسري في الخطابات الأخرى من تفصل بين تلفظين: تلفظ لغوي أدبي يرتبط بذاتية المؤلف وذاتية شخصياته التي ينحتها، وتلفظ «إيديولوجي» يعكس المقصدية الواعية اللاواعية بالعالم والواقع والمجتمع من خلال درجة استيعاب هذه العناصر والانشداد إليها.

إن الملفوظ المسرحي - قياساً على نظيره الملفوظ الروائي مثلاً - يحاور الملفوظات القائمة معه في المجتمع (من خلال النص / العرض المسرحي) كملفوظ موجه من قبل الذات الواعية إلى ذاتها وإلى ذات الآخرين مع الاحتفاظ في نفس الوقت بلحظة انفتاح / انغلاق مستديمة على «ملفوظات» خارج النص. وهي الملفوظات التي تحاور بدورها كل الأنظمة الثقافية والإيديولوجية والمعرفية والجمالية المتناثرة في المجتمع، وغيرها من الأنظمة الرمزية، غير أن هذا لا يمنع من القول بأن «لغة» المسرح - وهي تتراوح بين التذويت والتوضيح - (قد) لا تنجو من حالتها «المونولوجية» عندما تغلق على ذاتها، ولا تنظر إلى العالم نظرة تعددية من شأنها أن تجعل الملفوظ ذريعاً لا كلياً يتوقّر لها إدراك منطق الشيء ونقيضه، أو ما قد نسميه بلغة الفلاسفة «هوية الضد» مقابل «هوية الأنا». ومن الأمثلة التي نعتبرها غموضيّة في هذا السياق تجربة المسرح الفردي بالمغرب التي يعتبر الممثل والمخرج والكتاب عبد الحق الزروالي أكثر نماذجها تمثيلية وتمثيلاً (Représentativité) من حيث التراكم والاستمرار اللذين يتجاوزان إلى الآن حدود ست عشرة سنة. ويمكن المراهنة على عرضه «برج الثور» للكشف عن مدى توزع ملفوظ النص المسرحي ولغته بين الحوارية والمونولوجية، وغلبة السمة الثانية على الأولى.

٦.٣. إن مسرحية برج الثور كما كتبها وشخصها صاحبها تحتكم في خلفيتها ومرجعها الثقافي إلى فضاء مدينة فاس «لغويّاً»، ورغم أن الشخصيات التي يحاورها (يتحاور معها) المؤلف شخصيات متعدّدة، فإنها تؤوّل كلها إلى ذات متلفظة واحدة، هي ذات المؤلف من منظور أوتوبوغرافي غالباً، «ثقافي» أحياناً. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى إسقاط الوعي الذاتي للمؤلف في تصوّر «اللغة» وتصور الشخصيات التي «تنطق» بها، كما يعود إلى الوعي المسبق في تصوّر هذه الشخصيات ونحتها وتحريكها إلى حدّ إلغاء «كلامها» الممكن من منظور مرجعي، وإثبات «كلام» المؤلف في النظر إليها. ولا نقصد باللغة هنا الجانب التركيبي أو الأسلوبي فقط، وإنما نقصد اللغة كشحنة معرفية ونبرة إيديولوجية من شأنها أن يثيرا الشخصية (الشخصيات) المستحضرة ويجعلها تتحرك في فضاء (عالم) يخلّصها من بعدها الأحادي في التلفظ والتعبير ويخلق عليها صفة التعدّد والحوارية كما تؤكد ذلك أبحاث ودراسات م. باختين عندما تجعل

الملفوظ أساساً في تصوّر العالم والواقع والمجتمع. وما أثبتناه بصدد نص (عرض) برج الثور يمكن أن ينسحب على نصوص (عروض) أخرى لعبد الحق الزروالي مثل عكاز الطريق وجنائزية الأعراس. وهي النصوص (العروض) التي تظلّ مشدودة إلى بعد مونولوجي قوامه استبداد «صوت» المؤلف بأصوات شخصياته، وعدم منحها قدرة الكلام (التلفظ) للتعبير عن ذاتها. بل إن السمة الغالبة على مجموع كتابة الزروالي المسرحية هي سمة التعامل مع لغة شجّية معجماً ومن حيث النبرة الإيديولوجية إلى حدّ السقوط في انغلاق هذه اللغة على ذاتها، وعودتها باستمرار إلى الواجهة. وما قد يقال عن تجربة ع. الزروالي يمكن افتراضه بالنسبة إلى تجارب أخرى معاصرة في المسرح المغربي مع مراعاة الخصوصية والنوعية في التعامل مع «اللغة» سواء على مستوى «الأسلبة» (La stylisation) والباروديا (والمحاكاة بشكل عام)، أو على مستوى استحضار العالم والرؤية. ومن ذلك ما تعكسه تجربة محمد مسكين في مهرجان المهاييل التي تحتفظ باللغة الإيديولوجية كما هي دون بحثٍ عن إمكانات النفي والصراع داخل معجم اللغة ذاته.

#### ٤ - شعرية المسرح وجمالية التلقي:

١.٤. هناك أكثر من مؤشر يدل على ضرورة ربط مشروع قراءة المسرح عموماً، والمسرح العربي خصوصاً، بمشروع إقامة نظرية جمالية لتلقي العرض المسرحي. وحتى إذا كانت جمالية التلقي لم تطوّر بعد تصوّراً نهائياً لذلك، فإنه من الممكن المراهنة على جملة اقتراحاتها، وتحويل ذلك لصالح العرض المسرحي. ولعلّ أبرز عامل قد يعين على تذويب عناصر المائلة بين تلقي النص الأدبي وتلقي العرض المسرحي عامل التعدّد الذي أشرنا إليه في البداية: تعدد القراءة وتعدد مستويات التأشير والتسنيّن (La codification) داخل «لغة» المسرح، على أن هذا التعدد رهن بتصور تراكب أنظمة الخطاب (العرض) المسرحي، وتصور موقف الجمهور المسرحي في اقتبال الفرجة من حيث الذوق الذاتي والجمعي، ومن حيث الموقف النفسي والثقافي لهذا الجمهور قبل العرض وأثناءه وبعده ولا يفوتنا هنا أن نذكر بشعرية أرسطو التي اعتبرت معيار التطهير - كرد فعل انفعالي تجاوبي - مقياساً للوظيفة الجمالية في التعامل مع العرض المسرحي. وتستدعي الضرورة إضافة الأبعاد الأخرى إلى هذه الوظيفة، وهي أبعاد تجربة «استهلاك» المسرح من منظور مجتمعي يقرن في أساسه بذاتية المشاهد وقيمه الفكرية والروحية والفنية. ويستدعي مثل هذا المنظور القيام بدراسة (دراسات) خاصة لعينات محدّدة لهذا المشاهد لتحديد أفق انتظاره ومرجعياته الثقافية التي توفر له حوافز قبول / رفض تجارب مسرحية حسب «الذوق» و«الموسوعية» و«الاطر الجمالية»، الموروثة والمكتسبة على السواء. ولكي نقدّم تشخيصاً لهذا الإمكان نقترح العودة إلى مرحلة تأسيسية في توفير هذا الأفق الانتظاري من خلال نموذج المسرح النهضوي

العربي الذي - كما يبدو من خلال نماذجه - كان يتضمن لحظة انبثاقه جملة من الأطر الجمالية الدالة على النقلة النوعية التي عرفها المجتمع العربي. وفي مقدمتها التراث الكلاسيكي سواءً منه التراث العربي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، أو التراث العربي الذي يعود إلى قرون سالفة كما نعلم، وكما كشفت عن ذلك تجارب رواد المسرح العربي التعليمي والاجتماعي والديني والأخلاقي والتاريخي، والتي لم يشذ عنها مسرح شوقي الشعري بعد ذلك.

٢.٤. إن المسرح العربي كما تشخص ذلك نماذج نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان محكوماً بالتوزع بين تأجيل مشروعه كمسرح عربي الهوية، وبين الاسترفاد من سيرورة السياق الثقافي الجمالي الذي عُرف لدى الغرب. وهكذا لم ينبج من إلزام كُتابه بضروره السير في السبل الذي فرضها الخطاب السلفي الإصلاحي على مستوى اختيار الموضوعات والشخصيات والفضاءات والأحداث والتعاليم، والعودة من خلالها إلى استنطاق التاريخ الحداثي والأسطورة الثقافية كنصوص موازية لهذا الخطاب. ولعل السبب الأساسي في قيام مثل هذا الأفق هو أفق انتظار الفرد العربي الذي كان متوزعاً بدوره بين رفض المسرح كممارسة ثقافية «مستوردة»، وبين قبوله كأداة تعين على ترسيخ الوعي بالذات الحاضرة / الغائبة مقابل ذات الغرب. ولذلك نجد أن خطاب المسرح النهضوي العربي خطاب محكوم بوفاء المشاهد العربي لمنظومة من القيم الفكرية والمبادئ الإيديولوجية والأطر الجمالية التي فرضتها النقلة النوعية التي سبقت الإشارة إليها قبل قليل. ونعني بالنقلة النوعية أساساً رهان المجتمع العربي حينئذ على مشروع التحديث ثم مشروع الحداثة بعد ذلك، وإن ظل هذا الرهان في عمقه مشدوداً إلى شعارات «البعث» و«الانبعث» و«الإحياء»، وكلها مفاهيم، كما يبدو، مسكونة بهاجس الولاء لأواليات الفكر التقليدي القديم: إن الأمر يتعلق بخطاب مضاعف ومتلبس يخفي في ثناياه - رغم أفق التغيير على مستوى الفكر والثقافة والإبداع نسبياً - أفق انتظار أساسه الاقتناع بأن الماضي أفضل من الحاضر على مستوى الأطر الإيديولوجية، والوفاء ضمناً لأشكال الممارسة الجمالية الموروثة، كما عكس ذلك شعر البارودي وشوقي ونثر مصطفى لطفى المنفلوطي مثلاً قبل ظهور المدارس والاتجاهات اللاحقة. ولا يشذ الخطاب المسرحي عن هذه القاعدة، فقد وجد كُتابه أنفسهم محاصرين بهذه الأطر الجمالية على غرار رواد الخطاب الروائي في مرحلة الاقتباس والتأهيل، وفي مقدمتها - دائماً - التراث الثقافي والديني، والتاريخ السياسي العربي الاسلامي، والأسطورة القديمة. غير أن هذا لم يمنع الخطاب المسرحي مثلاً من الانفتاح على المجتمع من خلال الخطاب التعليمي والتهذيبي الذي نستطيع اعتباره أحد مؤشرات أفق الانتظار العام الذي طبع حساسية المتلقي العربي، وجعله تحت رحمة تصور تقليدي، ليس للمسرح فقط، وإنما للأدب عامة، سواء كأشكال أو كمنظومة جمالية رمزية. وهو التصور الذي جعل عملية

تلقي المسرح العربي - على غرار الشعر والرواية والقصة في مرحلة النهضة وبعدها قليلاً - تظلّ مشدودة إلى «الماضي الثقافي» من حيث معايير الاختيار والرفض والقبول كعمليات ذوقية؛ وكردود فعل جمالية تجاه ما كان يُكتب ويُعرض مسرحياً، ولا أدل على ذلك من تجربة توفيق الحكيم في المرحلة الأولى من تجربته في التأليف والكتابة المسرحيين.

٣.٤. إن تجربة توفيق الحكيم كنموذج يشخص «نهضة» المسرح العربي (قد) وجدت نفسها مطالبة بالوفاء لقناعات ترسيخ الممارسة المسرحية وتقريبها من أطر الثقافة العربية الإسلامية جمالياً. ومن ثم فقد غلب عليها طابع التناسل بشئ تفصلاته مع نصوص هذه الثقافة على مستوى المضامين والموضوعات والشخصيات. ويعود السبب في ذلك إلى نموذج القارئ (المتلقي والمشهد في نفس الآن) الذي لم يكن قد تحرر بعد من «نظام المرجعيات» الذي كان يجعل كل نص (عرض) مسرحي لا يكتسب فعاليته وجدواه ووظائفه الجمالية إلا من خلال انتهائه لهذه الثقافة أو عدم انتهائه. ومن ثم أيضاً تكون شعرية مسرح الحكيم غير ممكنة - خاصة في مرحلتها الأولى - إلا من خلال رصد مختلف التحولات التي طبعت سيرورة تطور المسرح العربي، وعلاقته بالمتلقي العربي. وهي العملية التي يقتضي التحليل فيها اللجوء إلى كل ممكنات نظرية الأدب (نظرية المسرح) لتفسير كل شروط «قراءة» المتن المسرحي، أولاً على مستوى التاريخ الأدبي في تقاطعه مع الشعرية التاريخية والشعرية النبوية، وعلى مستوى سوسيولوجية الأدب - ثانياً - لرصد جدلية الكتابة (الإبداع) والتلقي.

\*\*\*

تنبيه: استفدنا في هذه المقالة من جملة مراجع أساسية ذكرنا بعضها أثناء التحليل. ونكتفي هنا بالتأشير عليها بالتفصيل مع مراعاة تسلسل ورودها أثناء العرض الذي قدمناه:

Laffont (R.), Gardés - Madray (F.), *Introduction à l'analyse textuelle* Paris 76, Larousse, Université.

Eco (U.), *L'oeuvre ouverte*, Paris 65, Seuil - Points n° 107.

Barthes (R.), *S/Z*, Paris 70, Seuil - Points n° 70.

Margescu (M.) *Concepte de la littérature*, Paris - London - The Hague, 74, Mouton.

Todorov (T.) *Théorie de la littérature*, Paris 65, Seuil - Poétique.

Bakhtine (M.), *Poétique de Dostoïevski*, Paris 70, Seuil - Poétique.

Bakhtine (M.), *Esthétique et Théorie du roman*, Paris 78, Gallimard, n.r.f.

Mainguenu (D.), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris 86, Bordas.

(\*) المنيبي: نسبة إلى Minepe de Gadare (مينيب دوغدار). والمقصود بها جنس أدبي يقوم على الهجاء الساخر في القرن الأول قبل الميلاد. ومن ميزاتها اعتماد الحوار، وحرية اختيار الموضوعات الفلسفية، والتحولات في المواقف والأحداث، وتواجه المتناقضات الخ... (انظر للتوسع أكثر كتاب شعرية دوستويشكي (بالفرنسية). م. م. م.).

# وقفة في وفاق التضاد

زهور دكسن

في الشوك بالأوراد<sup>(١)</sup>  
 آية نشوة ومرافقي شجر الظهيرة<sup>(٢)</sup>  
 والقضاء وشائج ..  
 والنسر، والإضفاء  
 والطوق الأليف يراقص الأجواء  
 أصغي .. والرياش تحاور الأصدا  
 أمعن .. والبراعم .. والسنا .. والماء  
 شمس الله جذلي، والرب خضراء  
 تبتكر السعادة ذروة الأشياء<sup>(٣)</sup>  
 ألقى الله في دربي  
 يضوي شمعة القلب  
 ويرشني بماء توافق الأضداد  
 يكمل دورة الميعاد<sup>(٤)</sup>  
 يطلن بالتواجد ضحكة الغيب<sup>(٥)</sup>

بغداد

(١) الوادي الموحش الكتيب والذي قصد به نيتشه ضياع المرء بعدميته واستسلامه لمعامل الحقد والانتقام.

[اللوحت في حكايات زرادشت]  
 نيتشه

(٢) مأساة الراعي والحية

[المصدر نفسه]

(٣) حيث توجد الحياة توجد القوة.

نيتشه

[إرادة القوة]

(٤) موسيقى النشوة الديونيزية في المأساة اليونانية، وامتنانها لعظمة الوجود في التأكيد على توافق الأضداد.

[الفن هو الذي يثير الحياة ويقويها]

[ولادة المأساة من روح الموسيقى]

نيتشه

(٥) لماذا لا يستمتع الإنسان من التناقض والتغير والألم سعادته؟

نيتشه

[المصدر نفسه]

(٦ - ٧) ذروة السعادة الديونيزية بإتلاف النسر المطوق بالأفمى وهو محبوب معها الأجواء.

[إنها فرحة من يواجه بقوة الإرادة البناء والهدم في آن]

نيتشه

[المصدر نفسه]

(٨ - ٩) [ضحكة الإله في اكتمال اليقين ساعة دائرة الكون الذهبية]

نيتشه

[اللوحت في حكايات زرادشت]

الهندباء على جناح الريح ساجية .. وليل الهندباء  
 ظلماء خالجهما شحوب البدر تفره السماء  
 وغنائم غروية بيضاء تقطر دون ماء  
 وعواء كلب الربوة الجرداء ردده الخواء<sup>(١)</sup>  
 وأرى إليه مغالباً بين التهذج والصدى رعباً  
 تسمّر فوق صدر الصخر والأجام تشهد موتها  
 وارى أديم الوردية البيضاء مفتحة على حقل الغبار  
 ودربة الوادي تغيب هالة القمر المضرج  
 باصفرار الموت ..

أوغل والدوار رحي .. نثار حصي .. وقرقشة  
 تلوك عصية قديمي .. وأفعى جهمة سوداء  
 تلدغ جوفها<sup>(٢)</sup> .. لا ماء ..

تلتهب الفياقي .. لا ذراً، والروح بين الموت والإغفاء  
 فاعرة فما لقم!

أسائل: من يقاضيني وجودي؟

تهبط الخلجات موصدة بأعماقي ..  
 فأصرخ ..

يدمغ الإيغال عاصفة التواجد  
 يقطع التتين ..

تنتشر المعارج في المدى المتصوى الأركان  
 يدرأ موته الجيشان<sup>(٣)</sup>

تشتبك الأواصر بين حد الموت والميلاد  
 والإنسان في مدّ ائتلاف النور بالظلماء  
 متحد ومنجرد  
 ومنطفيء ومتقد ..

وينهمر الدخان مطاطاً ..

والشمس تشربه وتضحك

والدخان مطاطي ..

والشمس تشربه وتضحك

يا ديونيز الموسى<sup>(٤)</sup> بائتلاف تناقض التكوين  
 بالأضداد ..

في غرق الحصى

في الموت ..

في الميلاد

في صمت الصدى

# «ما قاله أستاذ العربية عن الراوي» والصابونة النابلسية

موسى م. خوري



- نحمده على كل شيء.  
- الأحوال جيدة يا ابن الناس، لقد تعودت على الشكوى يا أستاذ، ولا أنا غلطان؟  
- غلطان يا حاج، غلطان والله.  
- كنت تقول لي دائماً: «يا حاج راضي يجب أن يتغير الوضع، الوضع لا يطاق يا حاج راضي» وكنت أسألك ماذا تقصد بذلك فتجيبني إجابات طويلة فهمت منها شيئاً وتظاهرت بفهم بقية الأشياء. لقد تغير الوضع فعلاً يا أستاذ، ألا تلاحظ ذلك من خلال طلابك؟ بيني وبينك، لقد قال لي حفيدي إنك تشجعهم على الخروج إلى الشوارع، ولا أنا غلطان؟  
- لا يا حاج لست مخطئاً. أنا لا أرى الخير إلا في تضحياتهم، ولا أعلق آمالي إلا على إصرارهم، هم الشيء الذي أخشى أن نضيعه يا حاج.  
- أنا الآن لا أفهمك! عدت يا أستاذ إلى أسلوبك القديم.  
- كثيرة هي المشاكل التي نعاني منها يا حاج راضي!  
- الشكوى مرة أخرى!  
- الراوي يا حاج، يجب أن يموت الراوي. وقطعة الصابون النابلسي يجب أن يتغير شكلها.  
- لا حول ولا قوة إلا بالله، لقد طرد الراوي من المقهى قبل سنين طويلة يا رجل!  
- أراه في الشوارع باستمرار، والمشكلة أنه لم يعد يتكفي بحكاياته الخرافية القديمة، بل أخذ يروج بين الناس حكايات جديدة. والأدهى من ذلك كله أن بعض الناس يطربون لقصصه هذه

ضرب «الترجيلة» بملقطه النحاسي ثلاث مرّات وهو يصيح:  
«ناره، ناره، ناره».  
فهرع إليه صبيّ القهوة وهو يحاول أن يحمل مع المجرمة حذاءه الذي وهبه إياه جارهم صاحب أكبر قدم في الحيّ.  
- انفلقت وأنا أنادي عليك، ألا تسمع يا ولد!  
- كنت مشغولاً يا حاج.  
- صلّح الترجيلة يا ولد.  
يزور الحاج راضي مقهى القرية يومياً ليقضي فيه أمسيته بين تدخين الترجيلة وشرب القهوة والتحدث في الأمور العامة خصوصاً السياسية منها. وأحب الأمسيات إلى قلب الحاج راضي أمسية الخميس، الأمسية التي يزور فيها أستاذ اللغة العربية في القرية المقهى ليقضي فيه - هو الآخر - ساعاتٍ يخرج فيها عن عادته التي يعرفها الجميع - القراءة.  
يجلس الحاج راضي عادة في صدر المقهى وينظر باستمرار - خصوصاً في أمسية الخميس - إلى الباب منتظراً - دون شعور - قدوم الأستاذ «حليم». وبينما هو يسحب نفساً طويلاً من نرجيلته دخل الأستاذ بجقبيته الجلدية الصغيرة، وما كاد يصل إلى وسط المقهى حتى صرخ الحاج راضي صرختين: صرخة يرحّب فيها بالأستاذ، وصرخة يطلب فيها من صبيّ المقهى أن يصلّح له الترجيلة ويحضّر له قهوته «المزبوبة».  
- أهلاً بالأستاذ، القهوة منوّرة، تفضّل.  
- أهلاً بالحاج راضي، منوّره بوجودكم.  
- كيف الحال يا أستاذ؟



ويرددونها فيما بينهم باستمرار. هل سمعت بعض قصصه يا حاج، هل سمعت؟ إن له فيها مصنفات كثيرة.

- وصلتني بعض أخباره عن طريق رواد المقهى.

- هذه بعض أسماء قصصه، اسمع يا سيدي:

«البزة السحرية لمقاومة الرصاصات الحية».

«المقامة التكتيكية لردع الرصاصات البلاستيكية».

«فصل الخطاب في أفضلية علم الحارات على علم الكتاب».

«كتاب المآب والرجوع في كيفية تفادي استنشاق الغاز المسيل للدموع».

- يا لطيف! لم يكن عندي علم بفصاحته، هل سمعت بعض قصصه؟

- رأيته قبل أيام في ساحة القرية لأمًا حوله مجموعة من الكهول والأطفال والنساء يقصّ عليهم تفاصيل مصنفه الأول ويقول:

«وبعد، يا سادة يا كرام، عندما انتهى الحديث عن الأمم المنسية وخصصنا القول للحديث عن القضية، جاء الآن دور العساكر والأطفال والبزة السحرية. يوم كثر استخدام الجنود للرصاصات الحية، كثرت - يا سادة يا كرام - الرحلات إلى الشواطئ الرملية. فقد عرف واحد من الرحالة الجوّالة طريقة فعّالة لمقاومة الرصاصات الحية».

وعندما وصل الراوي هذه النقطة في حديثه يا حاج فغر الناس أفواههم، فالتقط صاحبنا أنفاسه وشحن همته من انصياحهم لحديثه واستطرد قائلاً:

«نعم يا سادة يا كرام، فقد عرف واحد من الرحالة الجوّالة

طريقة فعّالة لمقاومة الرصاصات الحية، حين ألهمه الله خير إلهام ساعة جاءه في المنام عالم في الأمور ورمى بين يديه قطعة من ورق مسحور، رسم عليها بخطوط من نار ونور شكل البزة السحرية لمقاومة الرصاصات الحية. البزة أيها السادة الشرفاء سهلة الصنع وميسورة الاقتناء. قوامها من القماش المقوى طبقتان، تفصل على قياس الجسم بإتقان. يترك عند صنعها في موضع الرقبة فتحة صغيرة يدفع من خلالها الرمل بكميات وفيرة. وهكذا أيها السادة الجلّاس تصبح المتاريس محمولة ومنقولة على أجساد الناس.

تصدّ البلى عن الكبير والصغير، وتردّ كيد المحتلّ الحقيق.

... ها... ما رأيك يا حاج بذلك؟! ...

- تموت الناس وهي تتعلم يا أستاذ، ولا أنا غلطان؟ دنيا... كركر كركر... ناره، ناره يا ولد ناره... انفلقت وأنا أنادي عليك ألا تسمع يا ولد.

- السّلام عليكم يا حاج.

- وعلي... أستاذ، أستاذ، لم تحدثني عن الصابونة النابلسية.

- شكلها لم يتغيّر، مكعبة حادة الأطراف ولا رائحة لها منذ عهد جدّي الذي عاصر الأتراك. ويقال يا حاج، إن الراوي يفضلها على صابون العالم كلّ، ويفاخر دائماً بأنها السرّ وراء غزارة شعره ونضارة وجهه. صابون العالم يتغيّر وصابون نابلس لا يتغيّر. ما زلت أذكر يا حاج يوم وقعت على رأسي وأحدثت حافتها هذه الفجوة التي تراها حتى اليوم. شكلها لم يتغيّر يا حاج، إنها عديمة اللون والرائحة. ولا أنا غلطان؟

فلسطين

## دار الآداب تقدم

### قصائد خائفة

شعر

جودت فخر الدين

### وردّة الندم

شعر

شوقي بزيح

# قاطرات الأصابع الزرق

(إلى مانيلا فلسطين)

محمود علي السعيد



عن القول والفعل  
ثم انبرى  
يدق من القوم صدر الرجال  
\* \* \*  
شجار القوافل في السوق  
من يشتري؟  
بقسط من المال حقي  
من غسل القلب  
دم العصفير أرخص من قبلة الشمس  
فوق زجاج الحقيقه  
شرائع اللحم أطرى من الغصن  
وقت اخضرار الحديق  
من يشتري؟  
ويصدح في الأفق برق الجساره  
عمر مقصد العبارة  
\* \* \*  
مقبض السيف لم يذق فطره  
من شفاء  
غص فيها المدى  
قاطرات الأصابع الزرق  
تصغر في الريح والشمس  
بحريق الصراخ المجلي  
تطرق المحطات شكلاً  
فترتد فينا الصدى  
\* \* \*  
واثق يا رماة الحجارة  
ملء قلب الجماهير - تصهل  
في المطلق الريان أفرعة -  
دولة خلف ذاك الجبل  
فجروا رجل الفصول إليها  
\* \* \*

واثق يا رماة الحجارة  
كرمي لشمس القراءات . . أنت . .  
عمر القاسم المسجي  
جمرة الماء أطلقت  
في فيافي فلسطين غزلائها  
فانبرى العشب ساجداً  
واستحالت  
رعدة اللؤلؤ البحري برقاً  
شق قلب المحاره  
واثق يا رماة الحجارة  
\* \* \*  
سكرة الموت يجلو بها الكأس  
في أمسيات التزييف  
إذا مسها الصيف جنت  
على رصيف الشوارع منها  
ابتسامه طفل  
يسوق في الريح قطعانه  
ابتهالات صدر - يفيض من اللبن المستباح -  
إلى جهات الرقص  
أن يستفيق على ضجة الذبح  
جفن الأقارب  
\* \* \*  
جحيم القيامة في أرض كنعان  
يا ناس يا خلق يا . .  
وأخجل من تسميات الرموز بأسماؤها  
حي على خطوة  
حي على طلقة  
حي على سجدة في صلاة القتال  
حي على ساعد خاصم القمع  
في جدول الصوم

## ولكن أين الأسرار؟(\*)

د. حمام الخطيب



\* ما هو محور التجربة في الرواية؟

تحمل الرواية عنواناً مضللاً بعض الشيء، «همسات العكازة المسكينة»!! والتضليل - كما هو معلوم - ليس من بين الأسلحة التي يأنف من استعمالها الروائيون الماهرون. إن العنوان يدفعنا دفعاً إلى الاعتقاد أن المؤلف يخوض تجربة جديدة هي إلقاء زاوية ضوء على محنة العمى من خلال تجربة العكازة؛ وإنه ليقوّي هذا الظن في الصفحات الأولى من الرواية بما يولي وصف العكازة وإيقاعاتها من اهتمام فائق، وبما يجلو أمامها من آفاق تأمل واستبطان وحوار داخلي حتى ليحسب المرء - أو على الأصح يأمل - أن يرى من الإنسجة التحتية للتجربة المرة ما لم يستطع آخرون كثيرون أن يسيطوا عنه اللثام.

«تيك. تيك. تيك. كنت فيما مضى من الزمان، غصناً رطيباً أخضر، وكان يسري في عودي، نسج متمهل خفي، وكانت تندلّ من بين أوراقه، ثمار الرمان، كرات محمّرة، مشقوقة الجباه، وكانت العصافير تفزع إليّ، وترشق حبّ الرمان المنضد الشهي، بمناقيرها النزقة الجائعة. وتلمّستني، ذات يوم راحة ملاطفة مرتعشة، جعلت تجسّني، من منبت عودي، حتى خصري الفينان، وبدأ لي أن رجفتها تشي بالحنان، بيد أن نزوة ما، عربدت في أناملها المداعبة فملختني من جذع أمي، لأسعى، بعد أن انسلخت عنها، متوجّعة، ألثم أديم الأرض، لاغية، هامة.»

(\*) دراسة لرواية الدكتور بديع حقي: همسات العكازة المسكينة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٧.

هكذا تبدأ الرواية بالحوار الداخلي للعكازة، كانت العكازة غصناً أخضر رطيباً وأصبحت عصاً يابسة تنقر الأرض أمام صاحبها الأعمى. لم تنس أصلها الشجري قط. إنها تتوجع وتبكي وتتوغل في البعد ولكن ذكرى اخضرارها وتألّفها فوق الغصن لا تبارحها، ولقد أسندت إليها الآن وظيفة جديدة لا تمت بصلة إلى عالم الشجر والزهر والعبق والظل. ومع ذلك فهي لن تنسى ساعة انتهائها الأول، بل جبلتها الأولى.

«إنني أطحن الأشعة المترامية، وأبعثرها بين القدمين المتعثرتين الساعيتين خلفي. غاض النسخ في إهابي، لكنني ما زلت ألهج بأغنياتي الحية المنبثقة من رأسي، تنثال متململة، كأنها عطر ناعم عذب ينساق من برعم غض.»

إنها لإشارة شاقبة ملهمة تلك الإشارة إلى الوظيفة الخلاقة للعكازة: طحن الأشعة وبعثرها بين القدمين. ويا ليت الكاتب «أفاض في هذا المجال، إذن لكان طرق باباً فريداً من نوعه. إلا أنه مضى مع الحوار الداخلي للعكازة وأعطاهها فرصاً ثمينة وسمح لها أن تقاطع صاحبها بين الفينة والفينة لتحدث عن نفسها ومشاعرها وذكرياتها. وبما أنها كانت تبدو غير أمل، وبما أنها كانت تبدو شديدة النعمة على المصير الذي آلت إليه - على الرغم من تواصل حزنها - وبما أنها مخلوق طيب لا يمكن أن يتنكر لصاحبه الذي سكن إليه واعتاد عليه، فإن مجال خواطرها كان محدوداً ومقيداً، ولم يكن أمامها سوى أن تكرر نفسها تكراراً لا يميل إلى الاختلاف كثيراً عن تكرار إيقاعاتها التي لم يكن لها أن تكون - بطبيعة الأمر - إلا رتيبة أو شبه رتيبة.

هكذا نخدم العضا إيقاع الرواية وتقويه وتلونه، كما إنها تؤنس وحدة حمود وتمنحه أيداً داخلياً وقوة عزم، ثم إنها تسلي القارئ وتطرفه بزعمها الدائم أنها «حياة» خيرة تسعى وتحس وتفكر وتتألم وتداخلها البهجة أحياناً، ولكن فيما عدا ذلك لا تفتح العكازة أمامنا أفاقاً عذراء حول الرابط بين عاهة العمى وأداة تقويضها. وكأنما كانت العكازة مشغولة بذاتها عما حولها وعن صاحبها، لذلك كان خيالها دائماً معلقاً بماضيها، ولم يأت تشخيصها في أغلب الأحيان خادماً لوظيفتها في عالمي الواقع والرواية، بل ربما شت عنها وبعد بعداً شديداً. إنها عكازة «رومنية» غارقة في عبادة ماضيها وطبيعتها الشجرية، ومتشحة أبدأً بغلالات صفر من شجونها وأحزانها لا تناسب دائماً ما آل إليه مصيرها من صلابة الاتصال مع الواقع وملموسيته. ولكنها مع ذلك جميلة بل غاية في الجمال ومؤثرة وذات شخصية خاصة لا تنسى!!

\* \* \*

وهكذا لا يمكن أن تكون «العكازة المسكينة» مركز الثقل في الرواية لأن عودها الناحل لم يحمل من القيم أو المعاني أو الكشف ما يؤهلها لذلك.

من الذي يمكن أن يتصدى للمركز الأول إذن؟

لا شك أن اسم حمود هو الذي يتبادر إلى الذهن على الفور، أليست القصة قصته تبدأ بمأساة فقدانه للبصر وتنتهي بمأساة فقدان أخته، وربما فقدان كل رجاء له في الحياة أيضاً؟ وإلى ذلك، أليست العكازة أداة حياته - بالمعنى الحرفي للكلمة؟ وما تكون العكازة وما يكون معناها إن لم تكن أداة وجوده؟

لنعرف بحمود أولاً قبل أن نناقش جدارته، فربما صعب على القارئ بسبب تزاخم الأحداث المؤثرة في الرواية أن يستجمع في كل لحظة التجريد اللازم لشخص حمود ودوره. إن حموداً يدخل الرواية مع عكازته، وبالتدريج نعرف أنه ينتسب إلى ضيعة جوير بالقرب من دمشق وأنه كان مبصراً كغيره من الناس، ولكن حظه التعيس قاده إلى حلاق القرية ليدأوي رمداً ألم بعينه، وقد أودت مداواة الحلاق الدجال ببصر الفتى المسكين. وتبع ذلك فقدانه المعنوي لأخته عائشة التي خلفته وحيداً مع أمه الفقيرة في القرية وشقت طريقها إلى المدينة طلباً للرزق. وبعد أن انقطع اتصاله المباشر بأخته، وبعد أن حضرتة نفث الأخبار التي كانت تصله في جوير إلى التوجه نحو دمشق - على ما في ذلك من صعوبات ومخاطر - حزم أمره وأخيراً وجد نفسه في دمشق تائهاً حائراً حتى يتلقفه أبو مرعي (اللس المحترف الأعرج الفلسطيني) ويغمر به وينتهي الإثنان إلى السجن جزاء تهمة طريقة هي سرقة حذاء ومظلة من الجامع. وفي السجن يتعرف حمود على وسط الأشرار والخارجين على القانون. وتبلغ أخباره أسماع أخته عائشة فتسارع إلى زيارته في السجن، وهناك من وراء القضبان تحدثه عن عذاباتها، عن تقلبها بين بيوت السادة وتعرضها في كل مرة للاغتصاب والإهانة. وبعا

عشرة أيام من دخوله السجن يطلق سراحه، ويعود للبحث عن أخته فيجدها وقد استقر بها المقام عند المغنية ياسمين. وترحب به المغنية وتلاطفه ويرف لها قلبه. وتدعوه ياسمين لتناول العشاء في بيتها بعد يومين، ويقضي هذين اليومين بين هاجسين: الأول: رغبته في انتشال شقيقته من الضياع الذي هي فيه واصطحابها معه إلى القرية، سواء بالترغيب أم بالترهيب. ومن أجل ذلك يشتري موسى حادّة بنقود كانت أخته قد أعطته إياها. الثاني: تعلق خياله بجسد ياسمين وحنوها، وذهاب أحلام يقظته إلى حد تصور لقاء دافء بين أحضانها. ويتناوب الهاجسان في ذهنه ودمه مثل تيار كهربائي متناوب حتى يأتي مساء اليوم الموعود فيجد نفسه أمام بيت ياسمين يمد يده ليقصر الجرس فتمتد يد أخرى معه، وحين تفتح أخته عيشة الباب يدرك من صراخ شريكه الطارق المحموم أن الأخير أخ مكلوم الشرف جاء يمسح العار. وينقض هذا كالسهم ويطلق على ياسمين ثلاث رصاصات ترديها قتيلاً وتردي معها عيشة أيضاً، ويبلغ الأخوان ثأرهما دونما تخطيط مسبق ويساقان إلى السجن. وهناك يلتقي حمود ببعض من عرفهم ويعاني تجربة أعمق بكثير من الأولى وتطول محاكمته وتتعدد. أخيراً يطلق سراحه بعد عذاب طويل ويعود أدراجه إلى القرية، ولا سلاح له في حياته إلا العكازة المسكينة، إن كانت تعد سلاحاً.

هي ذي حياة حمود، ليس فيها ما يلفت نظراً، ليس فيها أساس للنمذجة. ولقد جرى عرض دوره هنا بشيء من التبع خوفاً من أن تكون قد سقطت من الذهن واقعة ذات أهمية أو موقف يعبر عن تفرد أو خاصية إنسانية ذات شأن. إن حموداً شخصية مركزية بلا قيم. إنه ليس «بطلاً» ولا «ثمودجاً»، هو شخص حي، نعم ما في ذلك شك ولكنه لا يحمل عزمًا ولا رجاء ولا استمراراً للحياة ولا تحليلاً لها ولا فهماً أعمق ولا حساً أرفف. وهو كذلك ليس شريكاً في بطولة جماعية ولا زميلاً في مجموعة نضالية ولا متعاطفاً مع زمرة الأشرار من حوله. إنه سطر في الهامش.

من خلال منطق الرواية وعالمها يخفق حمود في اجتذابنا، ونادراً ما يخفق قلبنا لمصيره. إنه لا يقع في المآزق ولا يجزؤ. إنه يتعاطف ويحن ويتألم ولكنه لا يتحدى ولا ينتفض ولا يثور. حتى الخصلة الأساسية التي يتحلل بها المكفوفون عادة، وهي اللجاجة، لا يبدو لها أثر في شخصيته. وحتى التعويض الذي نعرفه عند العميان لا نرى له أثراً في شخصية حمود. إنه لم يعرض عن عماءه حتى ياتقان حفظ القرآن الكريم وتجويده، وهو يفتقر إلى الحد الأدنى من اللسن، ولم تلح في تصرفاته خلال الرواية كلها بارقة ذكاء، ولا ومضة رؤيا، ولا رقة سمو. لذلك لا يجتذبنا مصيره.

ونحن نقف عند مصير ياسمين وعيشة وقفة ترقب وتوجس، ونحزن لما آل إليه أمرهما. وقد نرتجف ونحن نتصور الرصاصات الثلاث تقصف عوديهما الرئيين، ونتألم لأن مثل هذه العادات

«الوصائية» ما زالت سائدة في المجتمع العربي، ربما حتى أواخر القرن العشرين.

وحق «أبو مرعي» الكذاب المشرّد المحتال المتاجر بفلسطينيته، حتى أبو مرعي لم يعدم بعض خصال القوة في الحياة كالعناد والمكر وثبات الأعصاب. وهو بعد حافظ على وفائه لحمود ولم يخذله. أي أنه حمل بعض القيم. وحتى مصير ملك اللصوص «أبو عجاج»، يهزنا ويشيرنا. إن أبا عجاج يُقتل في السجن بعد أن اعتاد ممارسة شتى أنواع الإرهاب على المساجين، ونحن نتمقته أشد المقت، ولكننا نعتزف بوجوده، ولن ننسى من خلال الوصف البديع (أو وصف بديع) تلك الهيئة الضرغامية التي كانت له في القاووش. و«حرشو» كذلك. من ذا يستطيع نسيانه بعكازته تلك الخشبية التي قتلت أبا عجاج في سجنه والتي خاضت المعامع، والتي زادت من عزيمته صاحبها بدلاً من أن تنهيه؟ إن أعمال «حرشو» منكرة ومدانة ولكنه موجود وليس في الهامش. ولن ينفعنا أن يكون الواقع على صورة الرواية التي رسمها بديع حقي، أن يكون الأخير بلهاء مثل «سليمان» التاجر الحلبي أو مفرغين من دمائهم وأذلاء مثل الأعمى حمود. إن «الحجة» التي حملها بديع حقي دائماً هي الماركة المسجلة «صنع في عالم الواقع». لقد كان بديع في كل ما كتبه صادقاً كل الصدق أميناً إلى أبعد حدود الأمانة، وهو مع ذلك لم ينسخ نسخاً ولم يقلد تقليداً أعمى وإنما أخذ قطعاً من نسيج الواقع هنا وهنا، وأعاد تركيبها من خلال منطق عالم الرواية الخاص<sup>(١)</sup> الأمين للواقع في مادته الأولية المختلف عنه في أجزائه. وهكذا لا يكون بديع حقي مثل كتاب «الواقعية النسخية» إن صحت التسمية. وإنما هو واقعي انتقائي وانتقادي. وقد نجحت هذه الطريقة معه وأنت أكلها في كثير مما كتبه منذ أن أصدر مجموعته الخزينة العذبة الشراب الحزين. ولكن يخشى المرء أن تكون الأمور سارت هنا بغير ما تشتهي السفن. ذلك أن الذي يتقي ويركب ويضع لا بد من أن يستهدي بقيم، بقيم من أي نوع كان. وليس حمود هو الذي يحمل قيمة.

\*\*\*

لنفترض أن كل ما قيل هنا قابل للمناقشة وربما للنقض من وجهات نظر أخرى تقول إنه يكفي أن يقدم مؤلف الرواية صورة عن البؤس والشقاء والمأساة لدى رجل عادي مبتلٍ بالعاهة. لنفترض أن هذا القول يلغي كل المناقشة السابقة أفلا يبقى هناك سؤال معلق لا بد من الاعتراف بوجوده وهو كيف أتيج لحمود أن يكون بطلاً لرواية عن البؤس والمعاناة يسقط فيها ثلاثة من القتلى، وتسجن معظم الشخصيات الرئيسة فيها، وينجو البطل بريشه ويخرج من الرواية مثلاً أتى دون أن يناله شيء من الأذى الملموس، كوكزة في خاصرته أو حتى نهرة في وجهه؟

(١) تأكدت لي هذه الحقيقة من خلال أحاديث خاصة دارت بيني وبين المؤلف الصديق الذي بدا شديد الحساسية لهذه الطريقة.

صحيح أن فقدان البصر هو بحد ذاته كارثة ومعاناة مستمرة وحرمان وبؤس، لكن كل هذه المعاني بحاجة إلى استثارة وتطعيم إذا أريد لها أن تكون مقومات لبطولة في عالم الفن، ولعل عنصر الصراع على الأقل قمين بأن يشحذ أبعادها المتميزة لو أن المؤلف أحسن استخدامه وتوظيفه. ولا نكران أن المؤلف أبدع في تصوير مواقف كثيرة من الصراع الداخلي لدى بطله حمود، وأوغل في تحليلها ورصد دقائقها حتى ليستطيع أن ينسب لنفسه باطمئنان معرفة ممتازة بخبايا النفس البشرية، من مثل الصراع الذي دار في نفس حمود قبيل اتخاذ قرار السفر إلى دمشق بحثاً عن أخته عيشة، وكذلك قبيل تسليمه الطفل اللقيط وبعد التسليم أيضاً. لكن معظم هذه المواقف كانت ذات ذبذبات عادية جداً ولم يُغنِ الكاتب بالارتفاع بها إلى مستوى الصراع بين موقفين جذريين متضاربين كما بين الخير والشر والفعل واللافعال؛ ولقد كان بديع حقي خليقاً أن يفعل ذلك بما أوتي من معرفة عميقة بالإنسان وبما أوتي من سيادة مطلقة على العربية وكنوزها وبما أوتي من صبر على مشقة الكتابة ودقة في صنعها. والدليل على ذلك أنه حين نوى أن يصمم مشهداً من هذا القبيل بدأ بداءة طيبة ودفع بطله حمود إلى شراء السكين الحادة وأعطاه شريطاً من تحبيلات الترهيب الموجه لأخته، ولكن هنا أيضاً ظل الموقف مفتقراً إلى الدرجة الكافية من الحرارة لأنه لم يكن موقف مصير.

\*\*\*

ويسأل المرء بعد كل هذا الذي سبق: أيمكن أن يكون عالم الشر هو مركز الثقل في الرواية ما دام حمود أعجز من أن يكونه؟ ويتبادر إلى الذهن بسرعة أن الرواية أعطت صورة مجسمة لعالم السجن، وعنت بوصفه من الداخل والخارج أيما عناية، وقدمت نماذج حية من شخصياته، ولكن لم يبد من تعليقات الكاتب (العالم بكل شيء المهيمن على كل شيء في الرواية) أنه ينحو بها منحى تحليل عالم الشر والفساد، وإنما استخدم هذا العالم إطاراً لإبراز محنة حمود.

\*\*\*

#### \* مكانم الجهال في الرواية:

على أن كل ما مضى من تساؤلات وتخمينات ينبغي ألا يوحى بأي انتقاص من رواية بديع حقي. إنها بمقياس النسبية المحلية وبالمقياس الأعم، رواية مقروءة وجيلة وبديعة كصاحبها. وقد بلغت من دقة الصنع وبديع الإتقان مبلغاً عظيماً. وقد كان تصديرنا للتساؤل عن مركز الثقل في البنيان الروائي مقصوداً لأننا نلمح غياباً في كثير من الروايات الجميلة وغير الجميلة التي تصدر في البلاد العربية اليوم، ويود المرء أن يلاحظ أن معظم هذه الروايات لا تصعد إلا في أبان مناسبتها وتحتفي بعد ذلك كما لو أنها حلم عابر، ومن المؤكد أن تززع مركز الثقل في البنيان الروائي لا يسمح لها بأن تكون عالماً

قائماً بذاته له شخصيته وقوامه وبالتالي استمراريته عند تبدل الأحوال العابرة التي تحيط بظروف إنتاجه. وإن المرء لا يرغب في أن يوغل أكثر مما ينبغي في معالجة هذه النقطة التي لا بد أن المؤلف قادر على دفعها بحججه الفنية، وربما كذلك بالقانونية، فهو في الأصل حقوقي، وربما كان المحامي الشاب المذهب الذي دافع عن حمود وبراه في نهاية الرواية هو نفسه بديع حقي الذي دافع عن حرشو في مستهل حياته(\*)... ولعل المرء يودع هذه النقطة بالسؤال البسيط التالي: ماذا يمكن أن يؤثر في البنين الروائي لو أن حكاية حرشو مع للعاجر الحلبي التي استغرقت صفحات، لم يكن لها وجود، وهي التي لم يكن لحمود إلا فضل الاستماع إليها في باحة السجن من فم حرشو نفسه؟ ولنعترف أن الجواب عن هذا السؤال قد يتشابه بالنسبة لعدد كبير من الروايات شرقاً وغرباً ولكن ماذا لو قلنا إنه يبقى وارداً فيما يتصل بجزء كبير من الأحداث الجزئية (episodes) للرواية الحالية؟

\* \* \*

على أي حال لنترك لكل روائي أن يبني روايته على نحو ما يشتهي، فإن الرواية عالم خاص، ولندر ظهورنا لنظريات النقد التي أنقلت إحساسنا التذوقي وأبعدتنا حتى الآن عن التفاعل مع وهج النص البديع المائل أمامنا.

إن قراءة هذا النص، الذي سماه الدكتور حقي رواية والذي هو في الأصل نص أدبي له حقوق أي نص أدبي، وواجباته، متعة مستمرة لا تفتّر. وقد تعود إليه وتعيده فيتكشف لك عن متع أخرى لم يكن للجولة الأولى أن تكشفها. إن شئت أن تتابع الأحداث، أو كنت ممن يحب حدوث الوقائع والتطورات فما هو النص في كل دقيقة يقدم لك عرضاً شيقاً لأحداث كلها مؤثرة وربما مؤلمة، وجوهرها دائماً المعاناة الإنسانية. وهي تتفاوت بحيث ترضي كل الأذواق.

- فتى يفقد بصره عند الخلاق وتدفع أمه المسكينة آخر ليرتين في جعلتها مكافأة للخلاق - الطبيب.

- أعمى تقوده عكازته بين أحياء دمشق.

- أعمى يمد رداءه أمام الجامع فيسقط في حضنه طفل رضيع، فيستمر له الطفل رحمة المصلين، فيجودون عليه مما رزقهم الله ولكنه في النتيجة يقع في ورطة احتواء طفل بغير سبب.

- أعمى على باب السجن يجادل صاحب الشرطة حول اصطحاب عكازته ويكاد يمنعه منها لولا قبس من الضعف الإنساني يخامر قلبه.

- أعمى يشتري موسى حادة ليهدد بها أخته التي يحبها والتي ليس له سواها في الدنيا الغادرة.

(\*) يؤكد المؤلف ذلك في الرواية.

- أعمى يشهد مقتل أخته و «معلمتها» ويغشاه القاتل فيسقطه على الأرض ولا حول له ولا قوة.

- مجني عليه مظلوم متالم يودع السجن بتهمة القتل - وهو القاتل تقريباً - ويظل مصيره نهب الرياح حتى آخر سطر في الرواية.

- سجين ينقض على زعيم السجناء بضربة مباغتة من عكازته الخشبية فيرديه مضرباً بدمه في قاووش يعج بالنزلاء.

إن كنت مغرماً بالأحداث فلا شك أنك ستقف مع بديع حقي وقفة المتأني، وستابعه بأنفاس حبيسة وهو يرسم دقائق المشهد خطأ فخطأ وعطفة فعطفة ولوناً فلوناً، وقد تتحسس ثيابك أو جييك أحياناً لتأكد أنك لم تكن بين شهود الحادث ولم يصيبك رذاذه. وإن كنت عازفاً عن الأحداث راغباً في تلمس خيوط الامتداد المكاني من حول الإنسان فإن رغبتك لا بد متحققة عند البديع. إنه يصف لك السجن مبنى ورائحة وملبساً ومبصراً وماوى ووقفاً على النفس، فيقرب إليك تجربة ما كنت تود أن تخوضها أو يخوضها من يمت إليك بصلة في عالم الواقع. وإنه ليصف كذلك أحياء دمشق العتيقة وحاراتها، مثل زقاق القرماني وجوزه الحدياء، فكأنك ولدت فيها وترعرعت. وقديماً شهد قارئ أميركي بأنه استطاع أن يتعرف طريقه في منطقة «سكس» حول لندن من خلال ما كتبه عنها توماس هاردي في إحدى رواياته. واعتبرت تلك من أثنى الشهادات التي حظي بها مؤلف. وما أظن ألا أن الأحياء التي وصفها بديع - ولها ليتها كانت باقية - يمكن رسم تخطيط مجسم لها الآن من خلال ما قاله هذا الرسام ذو المقدرة فوق العادية. وإن كنت ممن يحب التنصت على دقات القلوب وخطرات النفوس وخلجات الجوانح، فلتتابع ما يهمس قلب العكازة لها أولك في كل موقف. ولتدخل بأمان إلى نفس حمود لتعرف كل ما يدور فيها خلال الأيام المكدودات التي استغرقتها المدة الفنية للرواية. وإن المرء ليجرؤ على الزعم بأن بعض الأوصاف التي أوردها الكاتب قيمة أن تحتل أرفع مكانة من خلال أي مقياس عالمي لدقة الوصف. إنه الرسم بالكلمات متقناً مجسماً.

- لتتصور أولاً مع حمود طيف الطفل الرضيع وإيقاعه النفسي لدى العكازة: «بلى سوف تقص على عبد النبي ما جرى لك، ليته كان إلى جانبك، ليرى إلى الطفل البريء المستسلم إلى غفوة مريحة في حضنك - ظن الكثيرون أنه ابنك، فتهاوت إلى أنفك غزيرة متلاحقة، وكان يبكي أحياناً فتهزه وتناغيه. وحين قبلته وضممته، خلصت إلى أنفك منه رائحة الجنة أي والله. وانسأقت راحته إلى صدره تلمس وجنة طفل موهوم غاف فلم تجد شيئاً، ثم أسبلت خائبة حسيرة، وانسريت من العكازة همسات شاكية باكية.

كنت فيها مضى من الزمان غصناً أخضر، أنعم أنا أيضاً بصدر أمي، ثم انتزعت من صدرها الحنون، وأضحيت غصناً لقيطاً، لا يدري أحد من أي شجرة أتيت، وهأنذا أضرب تائهاً مشرداً في مسالك الدروب.»



- لنحاول كذلك أن نتفحص معه إمكان تأثير وقع الأصوات بالأحوال النفسية، إنها نظرة جديدة في نسبة الأصوات: «إن أذنيه الدقيقتين المهفتين تسمعان جيداً همس المطر المتساقط على الأرض، غير أن أي نائمة تتناهى إليه من العالم الخارجي المنبسط أمام هذه القضببان الحديدية حرة، منطلقة، تتبدل، حين تمضي إلى داخل القاووش فتضحي مقيدة مغلولة. وقد لاحظ جيداً أن صوت أبي مرعي قد تبدل هنا، وسرت فيه نبرة غريبة. حتى نقرات عكازته نفسها قد استبدلت، هنا، بصوتها الهازج المألوف، صوتاً جديداً. إنها تترادف مع حركة يده ووثبتها إلى أمام، ولكن صوتها قد انضافت إليه، بين هذه الجدران، نغمة مستحدثة. ترى أيضاً للأصوات أيضاً، أغلال خفية تكبلها حين تتجاوب داخل جدران السجن؟».

وليس هذان إلا أنموذجين للقطات وصفية مبدعة تملأ الرواية، ولعل أهم ما يميز هذه الأوصاف:  
أ- قدرتها على الإحاطة بالموصوف على أساس تجسيمي أي يتجاوز البعد الواحد.

ب- تعدد الخواص الداخلة في عملية الوصف، والاهتمام الخاص بحاسي السمع والشم، وهما حاستان أهملتا نسبياً في الأدب العربي لصالح الأوصاف البصرية التي كانت دائماً رأسمال المبررين. ويخيل إلى المرء أن الاهتمام الخاص الذي أولاه الكاتب للإحساسات غير البصرية تكفي وحدها لمنح الرواية وسام إبداعها الخاص.

ج- الربط المستمر بين المدركات وبين الحالة النفسية للراصد بحيث يكون لكل جماد معنى وإحساء. ويتجلى إبداع بديع أحياناً في الربط بين معاني الأشياء وبين الجو الخاص للمكان<sup>(١)</sup>.

د- دقة المفردات المستخدمة في الوصف وغناها بالتلاوين والشّيات.

هـ- عدم الإطالة في المشاهد وحسن انتقاء ما ينبغي أن يوصف.

## \* الإيقاع:

في المقدمة التي صدر بها المؤلف روايته أقدم على إفشاء السر التالي: «... وطمحت ما طمح إليه هكسلي في موسقة الرواية، لتترادف هذه الهمسات الخفيفة كالنغمة المنسربة في ثنايا سمفونية رحة، تغيب ثم تزوب، مترددة مترفقة مستأنية، لتنفض في حركتها

المتواترة خفايا الأعماق، وتتم في نقالاتها الشعرية الموسيقية بعض ما يغمغم به اللاشعور.»

إذن كانت «الموسقة» متعة متعمدة قصد إليها الكاتب قصداً وفي ذهنه خيال لتجربة فنية ذات شأن. والموسقة عند بديع حقي - كما تدل هذه المقدمة وكما تثبت الرواية - تعتمد الإيقاع المنظم أداة نوعية خاصة لها، وإن كانت لا تغفل سائر عناصر الموسقة من جمال الألفاظ وتناسق العبارات وتوازن الفقرات.

إن الإيقاع هنا صوتي بالضرورة لأن الشاهد المستمر في الرواية هو حمود الأعمى، ولكن الكاتب يضيف إليه الحواس الأخرى، كما يحرص على إعطائه البعد النفسي دائماً. وتقوم نقرات العكازة بدور موجّه لآذان الركب الروائي، وهي تحذله بإيقاعات تعلو في بعض المناسبات ولكنها في أكثر الأحيان تؤثر التوجيه الرقيق اللطيف الذي يقترب من الخفوت، ولكنه، بتقطعه وانتظامه، يفرض شخصيته على اللحن كله، ويتأزر مع العكازة من حين لآخر زعاق سيارة أو صراخ طفل أو جلبة ملاعق السجن أو همسة محتال في أذن مغفل.

على أن الإيقاع الحسي هنا لا يقوم وحده بعبء «الموسقة». فإلى جانبه هناك إيقاعات نفسية تتردد دوماً، أجملها إيقاع الليرتين اللتين تقاضاهما الخلاق الدجال من أم حمود لقاء سمل عيني المسكين، فقد كان هذا الإيقاع يعترض تيار الوعي لدى كل من الأعمى وعكازته ويطفو على السطح في كثير من الأحيان.

ها هما الإيقاعان الأساسيان يجتمعان في المقطع الأخير من الرواية، وبهما نسدل الستار: «وسمع خفق خطاه ينأى عنه، وعادت الليرتان صاغرتين إلى جيبه وانبثقت منهما وسوسة خافتة. كل عين بليرة يا أم حمود. ألا تشتري شفاء عيني ابنك بليرتين؟ وناست في خاطره سلسلة ساعة متدلية من زنار يعانق كرشاً مدورة متقلبة حوالية، وزحفت غديرة متمردة على جبين ناصع وغطت ذؤابتها عيناً يتوامض إنسانها القلق، نبعاً يفيض بالشر. وتردد في حنايا ذاكرته، صرير مقصص، كأنه صوت صرصار يخرش الصمت بثرثرته السقيمة المملة، وخيّل إليه أن هذا الصرير يمتزج بثثرة نافورة بحرة تنقل نبضات الأرض وأنيها، تذوب فيها حشرة معذبة مجروحة. ثم أمحي كل هذا وتلاشي، فقد جرفته أصوات متنافرة مختلطة، متعالية هنا، خفيفة هناك.

بلى ينبغي له أن يخرج من قصر العدل ويتخذ سمته، عائداً إلى قريته الحبيبة.

وانحرفت العكازة المسكينة، تتقرى طريقها، مستسلمة، راضية، وتريق على وجنة الأرض همساتها الرتيبة الحزينة:

تيك تيك تيك، كنت فيما مضى من الزمان غصناً رطيباً أخضر...» (نهاية الرواية ص ٢٤٤).

(١) من المعروف أن «الرواية الجديدة» (Le nouveau Roman) تعتمد اعتماداً رئيساً على التفاعل بين الإنسان وبين الإطار المكاني.

## تعليق الدكتور بديع حقي

اللاذقية، كان رحمه الله غاية في الذكاء والظرف، وقد ذكر لي صديقي وأستاذي عبد الجواد السرميني - وكان يعرفه جيداً - أن محنة هذا الأديب في بصره قد أذكت سمعه وحاسة اللمس لديه، بحيث تعرّف عليه، ذات مرة، من ملمس راحته، قبل أن يسمع صوته. من ملامح هؤلاء جميعاً، جلوت ما يمكن أن تخلفه محنة العمى في حواس بطل روايتي، وفي حركاته الواشية، بما يمور في مطاوي صدره. وجعلت له رفيقة تتحدث - حين يفيء هو إلى الصمت - هي تلك العكازة المسكينة اللاغية بهمساتها الخفيفة الرتيبة، لعلني أستطيع بنقراتها المترددة أن أفسح للرواية بعداً موسيقياً شعرياً، طامحاً - على النحو الذي جلوت في مقدمتها - إلى موسقة الرواية، وهو طموح يسرن، أنني حققته أو حققت جزءاً منه، كما أشار الدكتور الخطيب في دراسته.

ولربما كان أحقّ مني بكتابه مثل هذه الرواية، كاتب ضرير يستطيع - على النحو الذي قام به الدكتور طه حسين رحمه الله، في كتابه الأيام - أن يستوحي من محتته ما يعينه على أن ينفذ المشاعر الدفينة التي تمور في حنايا قلبه. وقد استعضت عن هذه «المحنة» المزية»، مشاهدةً مترويةً، وملاحظةً دائبة، فأقدمت، متهيأً، حذراً، على كتابة هذه الرواية، تسعني ذاكرتي في استجلاء حركات بطل الرواية، ويعينني قلبي على مواكبة نبضات قلبه، كما يمدني خيالي، لأتسمت نقرات عكازته وهمساتها المنهمرة على الأرض وأحيلها إلى كلمات ملونة.

٢ - لم أشأ أن يكون بطل روايتي فطناً، ذكياً، ذا شخصية متماسكة - على النحو الذي لاحظته الصديق الدكتور الخطيب، في دراسته - ولكنني شئت أن أستبدل بالفطنة والذكاء، كتلةً مستوفزة من الحواس، نمت لدى حمود، على حساب حاسة بصره المنطفئة. فهو يعرف فتاة القرية، من مشيتها، ورائحة عرقها، وهو يتقرئ براحتة وجه أخته، ويشعر حتى بما يشي به صوتها كما لو أنه يستطيع أن يمس صوتها بأذنه. ها هو ذا يحدث نفسه: «لقد تغير صوت عيشة، ترى أيتعذب صوت الانسان فينحل ويذوي كجسمه، لقد مازج صوت عيشة، تلك الرجفة التي تخدش سمعك الآن، صوتك يا عيشة يعصر قلبي. إن فيه بحةً مذبنةً، ماذا جرى لك يا عيشة يا أختي الحبيبة». كما يتأتى له، بسمعه المرهف، أن يحصي عدد الأشخاص النائمين في غرفته من لهاتهم.

ولم أنس قلبه الرحيم، فيما أنا أسوي شخصيته، فهو لا يستطيع، كضرير عاجز، أن يقتل أخته بعد أن ظللها مجتمع المدينة

أشكر للأخ العزيز الدكتور حسام الخطيب، دراسته القيمة الوافية عن روايتي همسات العكازة المسكينة ملياً دعوته الكريمة، في إبداء تعليقي عليها، كمثال صادق ذي دلالة عن المحبة المتبادلة والتفاهم المشترك، بين المبدع والناقد، شاكرًا له تقويمه العميق، ونقده الصريح، ومعجباً بذوقه الأدبي الرفيع واطلاعه الواسع، ومنهجه العلمي الدقيق، في النقد:

١ - حين اختمر في ذهني موضوع رواية تجلو قصة فتى ريفي ضرير، يقدم إلى دمشق، بحثاً عن أخته، الخادم المشردة في متاهات المدينة، ترادفت في مخيلتي، نماذج عديدة عن مكفوفين عرفتهم في الواقع، وعن آخرين أملت بسيرتهم، في تاريخنا الأدبي القديم والحديث. كانت طيوف بشار بن برد وأبي العلاء المعري وطه حسين، تتلامح عن كذب، وتستشرف خاطري، بارزةً، موحية. ولكنني أقصيت عن قلبي هذه الطيوف العملاقة الفذة، والمتمردة، بسبب من محتتها، على مجتمعها، بل على قدرها، فإن ما أبغيه وأبحث عنه هو نموذج الضرير الساذج، البسيط، الذي يحمل، راضياً، مستكيناً، محتته وعكازته وقلبه معاً، بحثاً عن أخته المشردة. وقد عرفت، في طفولتي، فتى ريفياً - اسمه حمود - كان بصره الكليل أقرب إلى العمى، وكانت أمي رحمها الله، التقت به، ذات يوم، في سوق العتيق، وكلفته بحمل سلة خضراوات، لقاء بعض القروش، ثم أشفقت عليه، وهي ترى إليه يتلمس كالأعمى، طريقه، فجعلت تستقدمه، مرة في كل أسبوع، ليسقي حديقة دارنا بسوق ساروجه. وحمود هذا، هو الذي قصّ عليّ، كيف عمد حلاق القرية، إلى وضع لصقة حامية على عينيه المصابتين بالرمد، ليعالجهما، فاستلّ النور من إحداهما وأطفأها تماماً، وأحال العين الأخرى إلى شبه عمياء، بحيث كان يمشي، دوماً مستنداً إلى الجدار، مستعيناً بعضا سلعها من شجرة رمان. وكان حمود فتى بسيطاً، ساذجاً، منظوياً على نفسه، لا تفارق الابتسامة الطيبة شفثته. ومن اسمه ومشيته وانطوائه وطيبته وحركة رأسه وقسمات وجهه. منحت الملامح البارزة التي أدخرتها ذاكرتي، لأهّب بعضها لحمود بطل روايتي.

ثم عرفت شاباً ضريراً، فيما بعد، كانت أمه تقدم بين الفينة والفينة، من القرية، لتساعد زوجتي. وكان هذا الشاب ذكياً وديعاً، ذا شعور رقيقٍ مرهفٍ - أوردت لي أمه أنه يستطيع أن يعرف الشخص عن بعد، من خفق خطاه - وقد أتى له بجهد وذكائه أن ينال الشهادة الثانوية.

وأخيراً تعرّفت، منذ عدة سنوات، على أديب ضرير، في

فلسبها أعز ما تملك - فيسعى لتهديدها فحسب، بموسى شراها، لعلها أن تعود معه إلى القرية. ولكن قلبه يتفطر لوعةً وأسى، حين ترددها رصاصة غادرة، منطلقاً من مسدس رجل يغتال أخته الخاطئة، وينسى حمود أن يهدد أخته، وتنساق، عفواً، إلى شفثيه جملة «يا ساتر يا رب، احم أختي» هادرة، ملوعة، تعصف بكليانه كله. كما لم أنس قلبه العطوف، حين وضعت امرأة، عند منبلج الصبح، في حضنه، طفلاً لقيطاً، وهو قاعد يستجدي على باب الجامع؛ وتظل ذكرى الطفل البريء ورائحته ونعومة ملمسه وبكائه ماثلة في يقظة حمود وحلمه. ويبقى، إلى هذا كله، شاباً سوياً، في ميعة العمر، تهزه الأنثى، وتثير في أعطافه، الرغبة المحرمة المكبوتة، ولكن محتته تشبه عن الوقوع في التجربة، ويعوض له الحلم ما لم يسمح به الواقع المشتهى الممتنع عليه.

ولم أرد أن أجعل من بطل قصتي لجوجاً، بطبعه، على النحو المألوف لدى أكثر المكفوفين - كما لاحظ الدكتور الخطيب - لأنني جعلت عكازته بدلاً منه لجوجاً ملحاحاً، تنوب عنه، في ترديد همساتها الرتيبة التي لا تني تجربتها، وتؤكددها، في ثنايا الرواية كلها، لأنني قصدت أن تكون هذه العكازة ظلاً متمماً له ولخصاله، ولم يكن عن عبث أنني جعلت عنوان الرواية تلك الهمسات المترادفة اللجوج المتزلقة من طرف العكازة المسكينة.

وإلى ذلك أشار الدكتور الخطيب بقوله: «وبما أن العكازة مخلوق طيب لا يمكن أن يتنكر لصاحبه، الذي سكن إليه واعتاد عليه، فإن مجال خواطرها كان محدوداً ومقيداً، لم يكن أمامها سوى أن تكرر نفسها، تكراراً لا يميل إلى الاختلاف كثيراً عن تكرار إيقاعاتها التي لا يمكن لها أن تكون بطبيعة الأمر، إلا رتيبة أو شبه رتيبة». غير أن هذا الإلحاح، في عودة هذه الإيقاعات، هو من وجه آخر، أشبه بعودة نغم منفرد، في سمفونية رحبة طويلة، لأن قصارى عملي الفني في الرواية، هو أن تبدو أشبه بسمفونية موسيقية.

٣ - شيء آخر لاحظته الدكتور الخطيب، بحق، هو أنه كان في ميسوري الاستغناء عما حدث لحرشو اللص ذي العكازة الرهيبة، خارج السجن وداخله، فلا يتغير شيء ذو بال، في سياق الرواية.

لقد قصدت أن أدخل قصة حرشو في الرواية لا لأنني عايتها بنفسي - إذ دافعت أنا عنه مكلفاً من نقابة المحامين - أو لأنني أريد أن أجعل عالم السود والقيود، وأحدث عن شخصية فذة في عالم اللصوصية، بل لأنني أريد أن أقيم موازنة متساوقة ما بين عكازته المتسلطة المخيفة، وعكازة حمود المسكينة الضعيفة؛ وإن هناك صفات يمكن أن تجمع ما بين العاتي الرهيب، والضعيف المسكين، حتى بين الأشياء الجامدة التي تصافح أبصارنا. وهكذا تحدثت،

إلى هذا، عن «البسطون» الأنيق المترف، بسطون توفيق بك، بنقراته المزغردة المترعة، لأفسح مجالاً، لموازاة أخرى مع العكازة المسكينة، في نقراتها الرتيبة. إن هذه الأشياء: عكازة حمود وبسطون توفيق بك وعكازة حرشو، لا يمكن أن تكون سوى أشياء تافهة، عادية، جامدة، فإذا قرنت بالأناس الذين قدر لها أن تواكب مصيرهم فإنها تضحي مسكينة، أو تباهة أو متسلطة طاعة تسرق الذهب، مثل صاحبها، وتخبئه في جوفها. وحتى العود الذي كان يهزج، مؤتلفاً مع صوت المغنية ياسمين، مرافقاً لحياتها الضالة، فإنه يقاسمها مصيرها المفجع، حين يتلقى رصاصة طائشة، من بين الرصاصات المنطلقة من مسدس الأخ القاتل. ومن هنا، من هذه المؤالفة ما بين الشخصيات الإنسانية والأشياء المنوطة بها، أخلص إلى منهج «الرواية الحديثة» (Nouveau Roman) التي لُح إليها الدكتور الخطيب، والتي سادت في الستينات بفرنسا، وأعطت الأولية، على الجملة، لوصف الأشياء، لأنها ثابتة، شبه دائمة، مؤثرة إياها، على وصف النفس الانسانية المتغيرة المتبدلة. ولا أنكر أنني تأثرت بهذا المنهج، بعض الشيء، في التصوير المسهب للأشياء، ونوهت بذلك في مقدمة روايتي جفون تسحق الصور. بيد أنني آثرت، في روايتي همسات العكازة المسكينة، أن أوشي الأشياء الجامدة، بدفء إنساني، لثلا يضحي وصفها لها فوتوغرافياً، خالياً من الحياة.

لقد أعجبت بما كتبه آلان روب غرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون (لا سيما في روايتيه الريح والشعب) ولكنني ألفت أن فولكر بنفسه الشعري وإيماءاته الموحية، وحواره الداخلي المتدفق، النابض بالصور أقرب إلى فني وذوقي، فتأثرت به أكثر من غيره، وكذلك تقلص تأثري بالرواية الحديثة إلى الحد الضيق الذي ألفتة كافيًا.

٤ - أحب أن أشير، هنا، إلى أن وصفي للسجن، في الرواية لم يكن نافلاً متخيلاً، فقد استللت خطوط ذكرياتي الحية، الماثلة، حتى الآن، في خاطري، من سجن القلعة، حين ضمني، في فجر شبائي، في إضرابات عام ١٩٣٦. ومن عجب أن أساء أكثر السجناء الذين عرفتهم، آنذاك، ظلت عالقة بذاكرتي، في حين نسيت أسماء كثير من رفاقي في المدرسة. فقد هز هذا الحدث أعماق كياني، أكثر من أي حدث عرفته، عمري كله. وإنه ليسرني أن أكون قد وفقت، في وصف عالم السجن الضيق المحدود، ولكنه الواسع الرحب، بمعانيه الانسانية الخفية، كما أشار إلى ذلك الدكتور الخطيب: «إن كنت مغرماً بالأحداث، فلا شك أنك ستقف مع بديع حقي وقفة التأني، وستتابعه، بأنفاس حبيسة وهو

يرسم المشهد خطأ فخطأ، وقطعه فقطعةً ولوناً فلوناً. . وإن كنت عازفاً عن الأحداث، راغباً في تلمس خيوط الامتداد، من حول الانسان، فإن رغبتك متحققة عند البديع، وإنه ليصف لك السجن، مبنى ورائحةً وملمساً وبصراً، ووقعاً على النفس، فيقرب إليك تجربةً، ما كنت تود أن تخوضها أو يخوضها من يمت إليك

بصلة، في عالم الواقع». وإنني لأشعر بالاعتزاز، والغبطة، إذ يقول: «إن المرء ليجرؤ على الزعم بأن بعض الأوصاف التي أوردها الكاتب قميئة بأن تحتل أرفع مكانة، من خلال أي مقياس عالمي، لدقة الوصف. . إنه الرسم بالكلمات، متقناً مجسماً».

بديع حقي

صدر حديثاً

# عطر الحنين

مجموعة قصص

تأليف

رشيدة التركي

منشورات دار الآداب

# رحيل مبكر لفاطمة

عبد الجبار الجبوري



آتٍ من ذاكرة الوطن المسفوح على جرحي ..  
الريحُ تسابقُ خيلي ..  
خيلي تبعث ..  
آه ..

يا فاطمة الليل المهجور ..

صديقي ..

شطت بك نافذة الأيام

ومضت أصوات نوارسك المشؤومة نحو فيافي ليلى ..  
قلت ..

من يخبر نجم سهيل ..

عن قافلة هجرت وطني في عرض الشام

يا فاتنة العينين ..

يا نجمة حبي الأفل في كل دروب الله ..

أو خلف تحوم النار ..

يا فاطمة انتحي ..

وصلي وجعي

فالليل يدق نواقيس الضوء الآتي ..

وأنا البدوي الشاخص في عرض الفلوات ..

أبحث عنك

أبحث عنا ..

آه يا فاطمة ..

شالت أظعان هواك إلى نهر الخابور

وتركت القلب لديك كتيبا ..

هذا وجهي ..

آتٍ من رحم الليل ومن لب الكافور

فأغيشني ..

وتخذي حزني ..

وقصائد ذاكرتي ..

.....

..... وتخذي ..

الموصل (العراق)

هذا وجهي ..

آتٍ من ليل البدو

فلترسمه الطعنات على ذرات الرمل

ولتشربه الألوان ،

تارات البدو ،

قبائل أهلي في الكتب المرسوفة فوق رفوف الحلم ..

ورق النسيان

يبدأ من ذاكرة النهر المصلوب ..

بأعمدة الدخان

شجر البوخ أرق الشيطان

هذا وجهي ..

آتٍ من ليل الجُلجلة الأولى ..

يطلق ..

أسراب عصافير تورق بالوجد وبالنجوى ..

قداح هواه بأحضان الليل ..

شبح وخزامي ..

ها ..

أتذكر أهلي ..

سالت نحو الخابور طعائهم ..

ونأت غني أطياف لياليهم

من يرجع خيلي الداهية للتيه؟

إيلي عافت أشواق مرابنا ..

ومضت تحنو بهودجها الأطفال ..

آه يا فاطمة .. !

من يبحث عنك .. ؟

من يبحث عني .. (عنا ..) ؟

(يا نجمة شوفي هواي)

غربت شمس الفلوات

وهوت في الأفق نيازك حلمي ..

هذا وجهي ..

# شعرية النثر ونثرية الشعر (\*)

## طراد الكبيسي

اللغة استعمالاً خاصاً، غير مباشر في توليد الدلالة على الطائر الذي لسعه، وهو الزنبور.

وهذا يشبه تخصيص الجرجاني للشعرية في قول الشاعر «وسالت بأعناق المطي الأباطح» بالفعل «سال». فالشاعر هنا، لم يُغرب في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح. فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل «سال» فعلاً للأباطح ثم عدّاه بالباء، ثم بأن أدخل الأعناق في البيت. فقال «بأعناق المطي»، ولم يقل بالمطي، ولوقال «سالت المطي في الأباطح» لم يكن شيئاً<sup>(١)</sup>.

وهكذا القول في الفعل «سال» في البيت:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا  
أنصاره بوجوه كالدنانير

فجّه الغربة في هذا البيت ليس هو مطلق معنى «سال» ولكن في تعديته بـ (على) بأن جعله فعلاً لقوله «شعاب الحي»<sup>(٢)</sup>.

وهذا أيضاً ما ذهب إليه ابن رشد في تعريفه الشعر بأنه القول المُغَيَّرُ عن القول الحقيقي. وما يُستدلّ على أن القول الشعري هو المُغَيَّرُ، أنه إذا غيّر القول الحقيقي، سُمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووُجد له فعل الشعر، مثل قول القائل:

ولما قضينا من مئى كل حاجة  
ومسح بالأركان من هو ماسح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا  
وسالت بأعناق المطي الأباطح

(٤) دلائل الأعجاز للجرجاني: ص ١١٢.

(٥) نفسه: ص ١١٢.

رُوي عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، أنه رجع الى أبيه حسان وهو صبي، يبكي ويقول: «لسعني طائر» فقال حسان: «صفه يا بُني». فقال: «كأنه مُلتف في بُردِي جِبرَة» وكان لسعه زنبور. فقال حسان: «قال ابني الشعر ورب الكعبة».

ويُعلّق الجرجاني على هذا فيقول: «أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يُستدل به على مقدار قوة الطبع، ويُجعل عياراً في الفرق بين الذهن المُستعدّ للشعر وغير المُستعدّ له»<sup>(٣)</sup>.

وفي الحقيقة، إن حساناً قال: «قال ابني الشعر..» ولم يجعل التشبيه في قول ابنه عياراً في الفرق بين الذهن المُستعدّ للشعر وغير المُستعدّ له، كما ذهب الجرجاني، بل جعله عياراً في الشعر أو القول الشعري. والذي جعل حساناً يقول ما قال، هو قول ابنه: «مُلتف». وما يجعل هذه العبارة «مُلتف في بُردِي جِبرَة» شعرية في رأي حسان، أن ابنه لو قال: «طائر فيه كوشِي الجِبرَة» لم يكن له هذا الموقع<sup>(٤)</sup> رغم أن التعبيرين يُؤديان الغرض، أي: «الهيئة الخاصة في ذلك الوشي والصُنع وصورة الزنبور في اكتسائه بهما»<sup>(٥)</sup>. أي أن الذي يجعل التعبير الأول شعرياً هو من جهة المجاز في قوله «مُلتف»، حيث نُقل اللفظ الى غير ما وُضع له أصلاً، واستعمل

(\*) كان يمكن أن يضاف إلى عنوان هذه المقالة: (خلاصة أولية لقراءة جديدة في مفهوم الشعر عند العرب) ولكن خشية التطويل نكتفي بهذه الإشارة، ولنا عودة إلى هذا الموضوع بمزيد من التفصيل والتوثيق.

(١) أسرار البلاغة للجرجاني: ص ٢١٩.

(٢) نفسه: ص ٢١٩.

(٣) نفسه: ص ٢٢٠.



إنما صار شعراً من قيل أنه استعمل قوله «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح» بدل قوله: «تحدّثنا ومشيئاً»<sup>(٦)</sup>. أي أنه استخدم التعبير غير المباشر (المجازي) بدلاً من التعبير المباشر للدلالة على السير بسرعة وسهولة ولين.

وهذه الاستعارة مثل هذه الكناية في قول عمر بن أبي ربيعة: «بَعِيدَةُ مَهْوَى الْقُرْطِ». «وإنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول هذا بدل قوله: طويلة العُنُق»<sup>(٧)</sup> وهذا يعني: «هناك عامل قارٌّ - ثابت لا يتغير وهو أن الشعر يُعبّرُ دوماً عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، أو أن الشعر يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر»<sup>(٨)</sup>.

نخلص مما تقدّم الى المسألة المحدّدة التي قصدنا الكلام فيها، وهي أن العرب لم يكونوا - كما ذهب كثيرون - يميّزون الشعر بالوزن والقافية وحسب «فكثير من الأقاويل التي تسمّى «أشعاراً» ليس فيها من معنى الشعريّة إلاّ الوزن فقط» وإنما الشعر «باخراج القول غير مُخرَج العادة»<sup>(٩)</sup>.

وفي هذا يستوي القول الموزون وغير الموزون، شعريّاً - ولكن بدرجات - من جهتين:

الأولى: من جهة أن الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، وليس به ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كلاماً خيراً من كلام<sup>(١٠)</sup>.

الثانية: من جهة أن الشعر بما هو شعر، يجب أن يُنظر إليه من جهة العمل والصنعة لا من جهة قائله، أي بما هو نصّ روعيّ فيه الترتيب على «نسق مخصوص» وصولاً الى صورة وهيئة محدّدة. وهذه لا تكون من جهة الألفاظ بذاتها، ولا من جهة المعاني بذاتها، ولكن من جهة التآليف والترتيب أي حين «يعلّقُ الكلّم بعضها ببعض ويُنبي بعضها على بعض». وبالتالي يكون الفصيل بين كلام وكلام، وما هو شعري وغير شعري هو «الأحكام التي تحدّث بالتآليف والتركيب»<sup>(١١)</sup>. والذي لا شك فيه أن المقصود هنا، ليس الوزن. لأن الوزن لا مدخل له فيما يكون الكلام كلاماً به<sup>(١٢)</sup>.

صحيح أنه لم يقل أحد من الكتاب والنقاد العرب، بالتخلي عن الوزن، أو إن الوزن لا ضرورة له. وعدّوا الوزن أحد الأركان الأساسية للشعر - وهذا ما يقول به معظم كتّاب الشعرية اليوم - ولكن لم يروا، في الوقت نفسه، أن كلّ كلام موزون مُقفى، شعر.

(٦) ضمن كتاب فنّ الشعر لأرسطو: ص ٢٤٢.

(٧) نفسه: ص ٢٤٣.

(٨) مايكل ريفاتير: «سيمبوتيقا الشعر: دلالة قصيدة» ضمن كتاب مدخل إلى السيمبوتيقا - منشورات عيون - الدار البيضاء / ١٩٨٧ ص ٥١.

(٩) ابن رشد: المصدر نفسه: ص ٢٠٤ و ٢٤٣.

(١٠) دلائل الأعجاز: ص ٤١٥ - ٤١٦.

(١١) نفسه: ص ١٠٩.

(١٢) نفسه: ص ٣٣٧.

قال الجاحظ، وقد سمع أحدهم يمدح البيتين التاليين:<sup>(١٣)</sup>  
لا تحسبن الموت موت البلى  
فإنما الموت سؤال الرجال  
كلاهما موت ولكن ذا

أفطع من ذاك لذلّ السؤال  
قال: «وأنا أزعّم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً.» أي أن الجاحظ وغيره، يرون الشعر في التغيرات التي تحدث للغة في الكلام الخاص، أو حين استعمال اللغة على نحو خاص غير استعمالها المعياري (المعجمي): في القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وفي التشبيه والتبثيل والإشارة والاستعارة... وبالجملية: جميع الأنواع التي تُسمّى عندنا مجازاً<sup>(١٤)</sup>. ولهذا فقد ميّز العرب الشعر بأنه يُشعر بما لا يُشعر به غيره، من الصنعة اللفظية في نظم الكلام<sup>(١٥)</sup>.

وقد انتقد السجلّاسي الرأي الذي يقول بأن القول الشعري هو المقفى فقط. وذهب الى أن جوهر الشعر هو التخيل. و«التخيل هو المحاكاة والتبثيل، وهو عمود الشعر إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته وجوده بالفعل» مُفسّراً عدّهم القول الشعري بأنه القول المقفّى فقط، بالتزامهم الوزن الذي هو الفصل المقفوم عندهم للشعر والمفهم جوهره، لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر، وهو التخيل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره.

أما التخيل عند السجلّاسي فهو من جنس البيان الذي يشمل على التشبيه والاستعارة والمثالة (التبثيل) والمجاز. وهذا الجنس (التخيل)، هو موضوع الصناعة الشعرية، وموضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه يُنظر، وعن أعراضه الذاتية يُبحث. وإذا كان الشعر: هو الكلام المُخيّل المُؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقفاة - كما ذهب ابن سينا - فكل معنى من هذه المعاني، له صناعة تُنظر فيه إمّا بالتجزئة، وإمّا بالكلية. ولأن التخيل هو جوهرية والمُشترك للجميع، ينبغي أن يكون موضوعها ومحلّ نظرها<sup>(١٦)</sup>.

وإلى هذا أيضاً، ذهب حازم القرطاجني عندما عرّف الشعر بأنه كلام مُخيّل ومُشتمل على الغرابة. وما كان «خليّاً من الغرابة» أجدر ألاّ يُسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفياً، إذ المقصود بالشعر معدوم

(١٣) عن كتاب: نظرية النظم: تاريخ وتطور للد. حاتم الضامن - الموسوعة الصغيرة - ع (٤٧) ١٩٧٩.

(١٤) ابن رشد: المصدر نفسه: ص ٢٤٣.

(١٥) إعجاز القرآن - للباقلاني - ص ٧٦.

(١٦) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع - للسجلّاسي. تحقيق علال الغازي - الرباط ١٩٨٠ ص ٤٠٧ و ٢١٨.

منه، «فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويُعدُّ من جملة جواهره»<sup>(١٧)</sup> ولكن الوزن وحده لا يخلق شعراً. لأن الوزن «ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء» كما ذهب الجرجاني، وأنَّ سرَّ النظم في المجاز، إذ «أنَّ محاسن الكلام معظمها، إن لم نقل كلها متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته، وراجعة إليها»<sup>(١٨)</sup>.

نخلص مما تقدّم الى أنَّ نظرية «الشعر = كلامٌ موزون مقفًى، والنثر = كلام (مرسل أو مسجوع) غير موزون»، رغم اقرارها بالتغاير بين الشعر والنثر، لم ترسم، في حدود ما قدّمته، مسافةً هذا التغاير. إذ لم يعد الوزن والقافية كافيّين لحسم تنازع الشعرية بين الشعر والنثر أو «القول الشعري» بتعبير الفارابي، أي النثر الذي يشمل على جميع خصائص الشعرية إلّا الوزن. وخطأ المصادر العربية - إن صحَّ تقديرنا - أنها لم تعتمد المقارنة بين الشعر وهذا المستوى من النثر الذي «ضبطت خصائصه الفنية مما يسمح بضبط الفرق، كمّاً ونوعاً، بينه وبين الشعر»<sup>(١٩)</sup>.

بعبارة أخرى، إنَّ وضع الشعر ككلام موزون مقفًى، في الطرف المقابل من النثر، ككلام غير موزون مرسل أو مسجوع، أدّى الى إلغاء جملة الخصائص الشعرية الجوهرية في الأدب الفني الآخر، وبالتالي الى إلغاء تصوّر آخر معمول به في ضوء النزعات الشعرية، والنثرية الخاصة بالنفس، على نحو ما بينَّ الفارابي والقرطاجني

(١٧) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق الحبيب بن الخوجة بيروت (ط ٣) ١٩٨٦ - ص ٦٣.

(١٨) دلائل الأعجاز: ص ٤١٥ - ٤١٦.

(١٩) يُنظر حمادي حمود: «ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب» فصلة من كراس الجامعة التونسية. ع (٢) ص ٢١٩.

والسجلّاسي، حيث تكون ألفية ابن مالك في النحو، مثلاً، المنظومة «شعراً» من النثر، بينما يكون الكثير من كتابات المتصوفة كابن عربي والنفريّ التوحيدي (في الإشارات الإلهية) والمكتوبية «نثراً» من الشعر. والطريف أنَّ نذكر هنا، أن الباقلائي، في معرض مُباينة القرآن لجميع كلام العرب، قَسَم الكلام الفني عند العرب الى عِدَّة أقسام، هي:

- ١ - الشعر الموزون المقفًى.
- ٢ - الكلام الموزون غير المقفًى.
- ٣ - الكلام المُسجّع.
- ٤ - الكلام الموزون غير المُسجّع.
- ٥ - الكلام المرسل.

وذلك عندما قال «إنَّ الطُّرق التي يتقيّد بها الكلام البديع المنظوم، تنقسم الى أعاريض الشعر، على اختلاف أنواعه، ثم الى أنواع الكلام الموزون غير المقفًى، ثم الى أصناف الكلام المُعدل المُسجّع، ثم الى مُعدل موزون غير مُسجّع، ثم الى ما يُرسل إرسالاً». . أو في قوله أيضاً: «قد علمنا أنَّ كلامهم (يقصد كلام العرب) ينقسم إلى نظمٍ ونثرٍ، وكلام مقفًى غير موزون، وكلام موزون غير مقفًى، ونظمٍ ليس بمقفًى كالخطب والسجع، ونظم مقفًى موزون له روي»<sup>(٢٠)</sup>.

(٢٠) إعجاز القرآن: ص ٣٥، و٦٢ ويُنظر كذلك كتاب الشعرية العربية لأدونيس - دار الآداب - بيروت ١٩٨٥ / ص ٣٩. وكذلك موسيقى الشعر العربي للد. شكري عياد/ ص ٣٠٣.

## دار الآداب تقدّم الرأية الفلسطينية: سرخليفة

في طبعة محدّثة من رواياتها

- لم نعد جوارى لكم
- الصبّار
- عبّاد الشمس

دسر لها حديثاً  
مذكرات امرأة غير واقعية

# تراتيل طينية



علاء صالح السعودي

«١»

في الغاب أنزلني الإله متبياً  
بحصاره الداجي كأني المستتب  
لساريات الليل، أحمل  
جرقي لم أدر أني سوف  
أملؤها بأعواد الكباريت  
التي يدنو القطاف بها  
بمقرب الصباح... وخلف  
ظهري قدحة: من شوقها  
أشعلت نيران القصيدة،  
لن يحزّ الليل ذاكرتي التي  
اعتادت بطلق عنائها للأجنحة  
للضوء للأنسام للطرق  
الذي أبداً يزور الأضرحة.

«٢»

في الغاب أنزلني الإله  
وأنزلت معي الإشارات  
التي التمتعت على جذع الخليقة  
كي أجزّ النبع من خلفي...  
وأوصله بذاك النبع...  
أطلع مرة، في الغاب من شجر  
ومن طين، ومن كدر...  
فأطلع مرة حلو الجبين،  
ورب ساعة أن يمر بي  
الشحوب، أرى القطاف  
يطول من وصلي، وهم  
صحيي الذين تخللوني  
يشترون الفوز بالتعب  
المؤق من هلاكي... غير  
أن الشمس إن طلعت  
يظل بها النيث المستقيم

لكل معضلة، ومحض  
مصادفه.

فلربما يحوي جراحاً  
خضرت وجعاً، ويحوي  
جرقي العطش... فزندي  
ذا يجرّحني وجرحي نر من  
ألم خفي من بقية قاذفه.

«٣»

هو قال: حدّثني الرصاص  
عن السرايب التي انطفت  
... وعن ملك ومملكة...  
هناك الحكم يبدأ أول  
العتبات، لا خوفاً... ولا  
مجداً... فإنك لشاهد  
وسرة التكوين من يوم  
الولادة وحدك المدثور  
... راح الطين راح.  
لجميل زندي ذا غدا وجع  
الأريكة مستباحاً، والمرارة  
بي تنز... فليت طائرنا  
يحيي مع الصباح... وليت  
أن الراح يأتي، غير أن  
الراح راح.  
وتصير مشنقي خطاي  
مع الغروب أصير صوب  
المشرحة.

«٤»

وأنا العنيد الرخو، حشدت  
القوى التعبى لكي أنأى  
بخلو منالي المتوهج الإشراق  
لكن المثل الريم غاب  
ولن يحيي، أنا العنيد الرخو

.. ها أنا ذا البعيد، ألا  
أجيء؟! أنا المقيم جنازي  
بدء الجداد.

اليوم ينق، والخراب يحل  
في طاسي إلهاً من رماد.  
فملاك ذاكرتي المحلّق  
من رماد الأمكنة

طفلاً حوته الأزمنة

فأنا المجير وأستجير

بباحة في القلب... هل

بعت السراج لترمش

العين الرتاج من الساء

شموس هذا الطين؟..

أم ها أنني المهزوم خلف

اللامكان، فحين لوح لي

اتكأت على رقيق الغصن

ولهناً صغيراً وانكسرت

.. وحين أعددت المخيلة

التي تعبت، بلغت أشد

ما سرد اليراع الحر

لكني انثلمت... وحين

أذرفت الدموع محابراً..

أيقنت ساعتها: بأني

كنت أسبح في العبارة

صوب ذاكرة الرقاد،

ألملم الأحجام والأجسام

في العهد المواتي، في

تراث البارحة.

«٥»

الآن حممة المهاري في

البطاح

يندبن أن الراح راح

الآن تنطلق الحناجر بالصباح  
تتكسر الطرقات تحت  
حوافر الخيل الصهيلة بالجموع  
يشدها شفق المفاجأة  
الأقول، وراء تلتها  
المدينة، سامعاً نايًا  
يرتل آخر الصلوات..

أنفخ بالعروس وبالوشاح

محابري، الأشباح تيسك

أمر هذي الخيل، تمسك

أمر هذا الشارع المخبول

.. بالشفق المسافر للذهول

الآن تنبتر الفصول ولا

مفر من البطاح حوافر شقت

وزمار تومس بالسكوت

كما اتفق.

فالطين مزدحم الشفق.

نم واسترخ... فالطرق

ألبسنا الحناجر طالعين إليك

من شغف... فأنت التاج

أنت سراج هذا الطين

نم... نم واسترخ...

فعرفت أنك أنت من

زكي تراب المذبحة.

ها أنت من طرق

الرتاج لسلّم الأبراج

تعلو كالسراج... تضيء

صحن الأضرحة.

## قصة قصيرة

### الزقاق

مصطفى الكيلاني



الكلاب السائبة تراءى له وجه أمه من جديد فرحاً مهيبض الجناح تلتف به حركات النسوة يحملن القلال على الظهر، والأطفال الحفاة يتجمعون ليثقبوا علب الطماطم الفارغة ويضعوا لُعباً تطعن الزمن إلى حين ثم تغمرها النفايات وتحملها ناقلات البلدية إلى الوادي.

الدار هي الدار. بين غرفته والمطبخ فناء مستطيل كان أبوه تربّع فيه قريباً من الغرفة الشرقية يدخن سجائر «الخلوذي» ويحدّق في فراغ يوم ينقضي.

و شاء السادة أن تهلك الزياتين في هاجرة يوم استوردوا فيه سراويل «الدجين» وأقفاصاً كهربائية وعصافير صنعت خصيصاً لترقص ولا تطير ولعب أطفال حربية وأكداس لحم بشري تشتهي زرقه السماء ودفع الشمس وفراش اللذة والبحر. وقبل أن تهلك الزياتين بعامين امتدت أغصان الكرمة إلى أن بلغت أعلى الحائط، وانزعجت أمه حينما اكتشفت أن البومة تنام بين الأوراق، والعنب الأسود يتعفن وهو في عناقيدته والسماء تتلبّد سُحباً لا تهبّ التراب ماء. وصادف أن تبيّست الكرمة في هاجرة ذلك اليوم، ولم يبق له بعد ذلك إلا أن يُشيّع أمه إلى القبر، ويبحث له في الزقاق عن ذاكرة تناهشتها أبواب المنازل المتشابهة ولُحَف النسوة تظهر وتختفي وزغردات الأعراس تموت في لياليها. . . تلك هي الدار، حفظ أشياءها، ولكن شراً واحداً تفقّن إليه يوماً ونسف معرفته الأولى. . . بدأ له الفناء والغرف وأشكال الجدران والنوافذ والأبواب صوراً غائمة، وكان المكان يخفت في غمرة المكان الآخر. . . حينما لامست عيناه الباب الكبير بعد غياب عامين تذكر خطوطاً وألواناً وأبصر في وجهه

شُيّع أمه إلى القبر في عشية ذلك اليوم. الدار هي الدار. بين السقيفة وغرفته مسافة خرافة قصتها عليه جدته مرّات، وللغول فيها مغامرات مرعبة تنتهي بفرار جمجمة الأمير وزواجه بالفتاة التي أحبها قبل أن يسافر إلى جزيرة العجائب. ولفظته الغرفة إلى أماكن وسخة تمزج فيها روائح الأطعمة بالرطوبة وتنونة المراجيح المخلوعة الأبواب. وأبصر في ركن بعيد لَطَحُهُ ظلّ شتائي بارد أمه مدبرة ويبيدها قفّة ولم يتبين أشياءها. . . أَسْرَعَ إليها. . . كَادَ يمسك بِكَمِ رِدَائِهَا لَوْلا الباب. ذابت في نفق، وتَرَكْتُهُ يقطع الزمن ويلتذّ بمראה فرح كاذب، ثم اندفعت من نافذة المطبخ رائحة سمك مقليّ تعانق الغيش وأشباه أفكار وليدة ساعتها. . . أجالَ النَّظَرَ في جدار هَرِمَ تنام حذوه جراء هزيلة وللدم رائحة الهزيمة، وفي آخر الصفّ قطّة سوداء تنهش لحم جُرَذ، وامتزجت رائحة الموت بارتعاشة المكان. سأل عجوزاً تلملم لحافها وتقفل باب منزلها: «كيف تولد الزياتين بعد موتها؟». وظنّ المرأة تنطق بالحُب لتدفعه إلى حلم أبيض يرى فيه أمه عارية في حمام القرية تدلك ظهره والفانوس الشاحب يلقه البخار، وقطرات الماء في السقيفة ترضع ذاكرته وجعاً كأنه القبور المتهذمة تقيم أعراسها وتستعيد فرحاً قديماً، ولكن أبواب المنازل متشابهة والحقول المنسية أيام خريف غيبتها زمن كان يزور مرابعه - وهو طفل - مع أبناء أعمامه ليعانق التراب الأحمر ويتسلق الأشجار ويلاحق عيداً لا يتحقق وأشباح فراشات. . . وغطّت العجوز وجهها يديها بعد أن أشارت إلى عمود الكهرباء وتركته يردّد قولته دون ملل: «الولادة هي موت الولادة، والوجع أوسع من العالم. . .» وحينما أطلقت مَوْتَهَا بعيداً عنه لفراغ الليل ونباح

غضوناً . . أدرك لأول مرة أن المكان يموت مثلما يموت الإنسان والأمطار تحمل في جوحها عطش التراب والرياح ترسل بحارها ثم ينهد نبضها ويتلع السكون أوجاعها، وفي كل مرة يللم رحم الظلمة تفاصيل الفاجعة وتهلك الطيور دون أن تخلو أعشاشها من الفراخ. فاجأه الباب. تشققت أضلاعه، وتعرّت بعض مساميره، والقفل علاه الصّدأ أو الصرير الذي كان يشبه مواء متقطعاً أصبح دويّ زعّد كاذب، والحيطان تقشر طلاؤها وعلتها صُفرة الزمن الآخر والغرف الثلاث المتشابهة بدأت أشياءها تتآكل وعمّت بها العناكب . . . والفناء القفر ابتلع أسرارَه وغصّ بفراغ أبديّ.

الدار هي الدار. كانت أمّه في آخر الزقاق تحمل كفنها وتهول ضاحكة . . . سمعها تناديه وتلوح بذيل ملأها . . . وتلاحقت أمام ناظريه أبواب المنازل المتشابهة والمراحيض المخلوعة الأبواب والجراء

الهزيلة والنساء يحملن القلال والأطفال يصنعون لعبهم وأشباح الفراشات والتراب الأحمر القاني وأغصان الزياتين الميتة وأبوه جالس في الفناء يدخن السجائر وينتظر الليل. وعندما لامست أصابعه سواد ملأها لفظها الزقاق إلى الاتجاه الآخر . . أغمض عينيه في سكير غضب حزين، فإذا المنازل المتشابهة أقبية تدفع رجالاً يلبسون برانيس رمادية ويغصّ بهم الزقاق ثم يندفعون تحت أجنحة الغبش يحملون جثتها ويتممون بكلام لا يفهمه إلا الأتقياء . . وبعد أن تطفأ أول الأحذية رأس الزقاق ينبلع نور الصباح وتستعيد الأبواب زيتها وتختفي أشلاء الجراء والمراحيض المخلوعة الأبواب وتطير أشباح الفراشات حول الشبايبك المفتوحة ثم يُزهري في قلوب الأطفال والصبايا شجر الزيتون.

تونس

دار الآداب

تقدم

ادونيس

في

كلام البدايات

دراسات

صدر حديثاً

## قراءات ثلاث لرواية «الغريب» لكامو

د. ليليان غصن سويدان



توطئة

وازهار تلك التي تناولت خاصة الأعمال الروائية<sup>(١)</sup>: ما يتعلق منها

إن التطور السريع والرواج اللذين عرفهما النقد الشكلاني أو البنيوي في الأبحاث الأدبية أتاحا تحليلاً أكثر دقة ومنهجية لخصوصيات النص الأدبي والعلاقات بين مختلف مستويات المعنى داخله، إنما لم يغيبا، كما اعتقد البعض، أهمية العناصر الخارجية للنص ومن أبرزها العناصر الاجتماعية والتاريخية التي تؤثر في تكوين وتفاعل معاني النص وخصوصياته من جهة، كما تؤثر في قراءة هذه المعاني وتلمس أبعادها من جهة أخرى.

فالأدب ممارسة مميزة من ضمن الممارسات الخطابية تتخذ مادة لها إمكانيات اللغة والأشكال الفنية وكذلك موضوعات التجربة الإنسانية. وكلها معطيات لا تولد من العدم على يد الأديب، بل هي رهن الحد الذي بلغه النمو اللغوي والتقني - الفني والفكري في ثقافة معينة وفي زمن محدد.

وإذ يختار الأديب مكونات عمله من بين هذه المعطيات المتعددة والمتشعبة فهو يحقق في آن حريته كفنان وارتباطه بمجمعه، وذلك من خلال موقفه (الإيجابي أو السلبي، المنسجم أو المباين، الخ...) من التراث ومن التقنيات المستحدثة، وكذلك من الخطابات المتنوعة بل المتضاربة التي تشكل ثقافة عصره.

يمكن قراءة هذا الارتباط على أكثر من مستوى. من هنا تنوع المقاربات النقدية المرتكزة على أهمية البعد الاجتماعي للعمل الأدبي

(١) من المراجع الهامة التي تبرز غنى الاتجاهات النقدية في مجال القراءة الاجتماعية للأدب:

- Critique sociologique et critique psychanalytique (colloque) Université Libre de Bruxelles, 1970.
- Le degré Zéro de l'écriture, Roland Barthes, coll. Médiations, gonthier 1953.
- L'indifférence romanesque: sartré, Moravia, Camus, P. Zima, éd. Le Sycomore, 1982.
- Lecture politique du roman (La Jalousie d'A. Robbe - Grillet), J. Leenhardt, é. de Minuit, 1973.
- Lire la lecture. Essai de Sociologie de la lecture, leenhardt et jozsa, Le Sycomore, 1982.
- La lecture sociocritique du texte romanesque (colloque) Stevens Hakkert et Co, Toronto, 1975.
- Littérature et idéologie (colloque), No spécial de La Norvelle Critique, 1970.
- Le Littéraire et le Social, sous la direction de R. Escarpit, Flammarion, 1970.
- Pour une Sociologie du roman, L. Goldmann, N. R. F., 1964.
- Pour une Sociologie du texte littéraire, P. Zima, U.G.E., 1978.
- Qu'est - ce que la littérature, J.P. Sartre, N.R.F., 1948.
- Sociocritique (colloque) sous la direction de Cl. Duchet, Nathan, 1979.
- Texte et Idéologie, Ph. Hamon, P. U. F., 1984.



بوضعية المادة الأدبية في المجتمع (شروط الاعتراف بالصفة «الأدبية» للعمل داخل ثقافة معينة، دور المؤسسات في إيصاله إلى القارئ، نوعية جمهوره، إمكانيات تأثيره على أنماط الكتابة أو التفكير السائدة الخ...)، وما يتعلق منها بوضعية المادة الاجتماعية في الأدب. ولعل هذا المنحى الثاني هو الأقرب إلى النقد الأدبي إذ أنه يتعامل أساساً مع النص الأدبي ويتغنى قراءة البعد الاجتماعي داخل هذا النص ومن خلال ميزاته الدلالية واللغوية والجمالية.

بيد أن المعالجة التقليدية في هذا المجال قصرت النقد الأدبي الاجتماعي على البحث عن المضامين الاجتماعية وبالأخص عن المعلومات المستقاة من المجتمع المرجعي ومدى الوفاء في نقلها داخل «مجتمع» الرواية مثلاً. فبدا النص الأدبي وكأنه وثيقة لاستكشاف بعض مميزات بيئة معينة في زمن معين<sup>(٣)</sup>، مع تجاهل تام للبعد الجمالي الذي يميز النتاج الأدبي عن أي نتاج لغوي آخر (كالتحقيق الصحفي أو البحث الاجتماعي الخ...). من جهة ثانية تتسم هذه المقاربة بالانتقائية إذ يقتصر بحثها على معطيات مبعثرة داخل النص وتجاهل كل ما لا يتعلق بالمدار أو المدارات المختارة (كالريف، المرأة، الوضع العمالي، صعود أو أفول البرجوازية، الآلة، الخ...). وغالباً ما يكون «المتبقي» أساسياً في فهم الرواية ككل متماسك العناصر. وإذا كان هذا النهج في النقد الأدبي الاجتماعي عديم الفعالية في حال خروج كتابة الرواية عن النمط الواقعي فهو حتى في حال الكتابة الواقعية لا يتخطى كونه مقارنة (تتغنى تبيان مدى التطابق) بين ما هو في المجتمع المرجعي وما هو في «مجتمع» الرواية.

ضمن معطيات كهذه تبقى مقولة العمل الأدبي «كمراة» للواقع الاجتماعي غارقة في العموميات إذ لا تُطرح فيها مسألة نوعية المراءة المعتمدة ولا موقع ذلك الذي ينظر إلى هذا الواقع... أي لا تبيّن خصوصية هذه النظرة لتعيين دقيق لجذورها الاجتماعية المحددة. لذلك كله لا يمكننا إلا أن نسعى إلى تخطي هذا النمط من المعالجة التي قد تساهم في استكشاف الإطار المشهدي الاجتماعي للأحداث والطابع الواقعي لها، ولكنها لا تأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات اللغوية والجمالية، ولا الترابط بين العناصر السردية ولا المعطيات التي تبدو غير متعلقة بالناحية الاجتماعية.

انطلاقاً من هذه الملاحظات سنحاول تمهيد التطلع إلى نقد أكثر شمولية وأبعد أفقاً من خلال دراسة الأبعاد الاجتماعية لرواية

(٢) تتبع وصف الأحياء الشعبية وعادات العيش لدى العمال والحرفيين ومشاكل الفقر والخمر والاختلاط الجنسي الخ... في فرنسا في القسم الثاني من القرن التاسع عشر، من خلال بعض روايات أميل زولا E. Zola، على سبيل المثال.

الغريب (L'Etranger)<sup>(٤)</sup> لألبير كامو (Albert Camus)، وذلك عبر ثلاثة مستويات من القراءة:

١ - المستوى الأول للقراءة: وموضوعه المعطيات المعلنة (explicites) أي العناصر الاجتماعية المتفقاة من المجتمع المرجعي والتي تشكل الإطار الواقعي للأحداث وتشهد على دقة ملاحظات الكاتب وقدرته على إحياء البيئة المذكورة... في الرواية.

٢ - المستوى الثاني للقراءة: ويتناول عدة مسائل متداخلة انطلاقاً من البنية العامة للعلاقات بين الإنسان والعالم داخل الرواية، والتي تتخطى مسألة الواقعية في الكتابة وتعبر عما سياه غولد من (L Goldmann)<sup>(٥)</sup> «رؤية العالم» (vision du monde). وإذ تبتثق هذه الرؤية من الوعي الجماعي للبيئة التي ينتمي إليها الكاتب، فهي تهب هذا الوعي المبهم درجة عالية من التماسك ومن الدقة مما يتيح إثارة الوعي النقدي للقارئ.

ولا تتبدى «رؤية العالم» من خلال البنية الشاملة للمضمون فحسب إنما أيضاً من خلال الجانب الفني (البنى الشكلية والمعالجة الخاصة للشخصية الروائية وللبيئة السردية...). ومن خلال الناحية اللغوية (الأسلوب المعتمد...)، مما يجعل هذا المستوى الثاني للقراءة مستوى مركباً متعدد الجوانب.

٣ - المستوى الثالث للقراءة: ويتعلق بالمعطيات المضمرة أو الخفية داخل النص، والتي ترتبط باللاوعي الجماعي، فلا تستنفدها «رؤية العالم» التي ذكرنا. ويحاول البحث هنا تلمس ما لا يقوله النص (ما يطمسه أو يكتمه) أو ما يقوله من حيث لا يدري، من خلال تناقضات أو مفارقات في السياق المتجانس للرواية أو من خلال رموز تتخطى المعنى المتعين الواضح... .

#### أولاً: المستوى الأول للقراءة:

هو المستوى الأسهل تناوياً والأكثر رواجاً في المجال النقدي، إذ يقوم البحث فيه على تجميع معطيات، من ضمن المحتوى الروائي، تتحلّى بمضمون اجتماعي واضح انتقاه الكاتب من المجتمع المرجعي. والمجتمع المرجعي في رواية الغريب هو مجتمع الجزائر وبشكل أكثر تحديداً مدينة الجزائر، حيث تدور أحداث الرواية. ويذكر النص أيضاً مدينة مارنغو (Marengo)<sup>(٦)</sup> القريبة - التي أصبحت تدعى حدجوت بعد الاستقلال - وهذا المرجع المكاني يشير في آن<sup>(٧)</sup> إلى أن زمن الأحداث المروية يقع ضمن الحقبة التاريخية التي

(٣) L'Etranger, Albert Camus, collection Folio, éd. Gallimard 1957.

وهذا هو المرجع الذي اعتمدناه في بحثنا.

(٤) راجع كتابه المذكور أعلاه في الملاحظة رقم (١).

(٥) وهذا الاسم في الأساس اسم إحدى المعارك التي انتصر فيها نابليون بوناپرت.

(٦) من دون العودة إلى تاريخ كتابة الرواية (١٩٣٨ - ١٩٤٠) التي صدرت لأول مرة سنة ١٩٤٢.

كانت لا تزال الجزائر فيها مستعمرة فرنسية.

وفيا تتوالى الأحداث، تمر أمامنا إشارات إلى معطيات عديدة تتعلق ببعض العادات والتقاليد، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: تفاصيل السهر بجانب الميت (ص: ١٣ - ١٤ - ١٨ إلى ٢٢) ومن ثم ما يتعلق بالدفن (ص ٢٢ إلى ٣١)، ارتداء ربطة العنق السوداء كإشارة إلى حالة الحداد (ص ١٠ و ٣٥)، وكذلك التقيد بالأدوار الاجتماعية المرسومة (مدير المأوى ووسامه وملفاته وتعابيره الجاهزة للمناسبة، البواب...، المدعي العام... الخ...). ومراعاة الأصول (في حال حدوث مشاجرة، نوع وترابية الاستفزازات وكيفية الرد على كل منها) (ص ٤٨ - ٤٩ و ٨٦ و ٩٠)، وأخيراً لا آخراً تفاصيل عن ممارسات الهيئة القضائية (مجرى التحقيق... ص ٩٩ إلى ١١١، اللباس المميز... ص: ١٣٢، أساليب المرافعة... ص ١٥١ إلى ١٦١ الخ...).

ويُستنتج من خلال الإشارات إلى مساكن الشخصيات ومأكلاها ووظائفها وحتى وسائل ترفيهها<sup>(٧)</sup>، أن مورسو (Meursault) ومعارفه ينتمون إلى فئة اجتماعية متواضعة نسبياً، ومن أسماء هؤلاء أنهم يتحدثون من أصل أوروبي وبخاصة فرنسي (مورسو، سيلست (Céleste)، ريمون سنتس (Raymond Sintés)، سلمانو (Salamano)، ماسون (Masson) الخ...)، كما يُلحظ السمة الاستعراضية للمؤسسة القضائية وعدم تلاؤم منطقها الجامد مع حقيقة الأحداث<sup>(٨)</sup>.

لن نستفيض في تناول هذا المستوى، ذلك أن تتبّع المعلومات الاجتماعية المعلنة المبعثرة داخل النص لا يقودنا إلا إلى تبيّن تجذّر الرواية في واقع معروف<sup>(٩)</sup> - بيئة جزائريين من أصل فرنسي<sup>(١٠)</sup> ومن طبقة متواضعة - والتعرّف إلى النظرة النقدية إلى «الفئات الرسمية» - مدير المأوى، الهيئة القضائية، الكاهن، أي ممثلي مؤسسات أساسية كالإدارة الرسمية والقانون والكنيسة - التي تجسد القيم السائدة في المجتمع.

إنما انطلاقاً من هذه المعطيات المعلنة - أي من منظور المستوى الأول للقراءة - تبدو رواية الغريب غير معنية بالقضايا الشائكة في المجتمع الجزائري ككل، في تلك الفترة التاريخية، والناجمة عن الوضع الاستعماري. كما تبقى عناصر روائية أساسية (مميزات شخصية «الغريب»، توزّع الحكاية على قسمين الخ...). خارج مقاربة كهذه. لذلك لا بد لنا من الانتقال إلى مستوى آخر من القراءة يربط بين ما توصلنا إليه وبين العناصر الأخرى (فنية كانت أم لغوية) ويتيح لنا نظرة أشمل إلى العلاقات بين العمل الأدبي والمجتمع المرجعي.

(٧) راجع القسم الأول من الكتاب.

(٨) راجع القسم الثاني من الكتاب.

(٩) نشأ فيه الكاتب.

(١٠) لا يظهر السكان العرب في رواية الغريب إلا عرضاً.

## ثانياً: المستوى الثاني للقراءة:

هذا المستوى ذو أوجه ثلاثة: يتعلق الأول باستنباط «رؤية العالم» المسيطرة في الرواية، والثاني بانعكاسات هذه الرؤية على المستويين الفني واللغوي من الرواية، أما الثالث فيتناول الخلفية الاجتماعية - التاريخية لهذه الرؤية.

### ١ - رؤية العالم:

إن استنباط رؤية العالم مستوحى من أبحاث لوسيان غولدمن في النقد الأدبي الاجتماعي التي تعتبر مساهمة أساسية في الدراسة المنهجية للأدب كظاهرة اجتماعية، إذ أن غولدمن شدد على أهمية البنية العامة للعمل الأدبي واعتمد على نهج بنيوي - تكويني يحاول عبره تفسير البنية الروائية - القائمة في التشكل الذي تتخذه العلاقات بين الإنسان والعالم داخل النص - بربطها بتيار فكري يمثل نمطاً محدداً من الوعي الجماعي. ويُفسّر هذا الوعي بدوره عبر تحديد موقعه بين الأنماط الأخرى من الوعي الجماعي التي تساهم في النزاعات (في إطار النظرة التاريخية الاجتماعية الماركسية التي يستوحياها غولدمن في أطروحاته) باعتبارها نزاعات طبقية لها مركزاتها في تضارب المصالح السياسية والاجتماعية وفي آخر المطاف الاقتصادية في مكان وزمان محددين<sup>(١١)</sup>.

وإذا عدنا إلى رواية الغريب لاحظنا أن العلاقة التي ترسمها بين الإنسان والعالم علاقة إشكالية تفضي إلى تبدّد القيم وتغرّب المعنى. فالبعد الانساني غائب أو بالاحرى مفقود في العلاقات بين الشخصية الرئيسة - مورسو والآخرين، كما يدل على ذلك موقفه إزاء موت أمه (الفصل الأول) وكذلك تجاه عشيقته ماري (ص ٦٩) إذ يبدو مورسو عديم المشاعر، خالياً من الأحاسيس النفسانية. وإذا ما عُرض عليه الزواج (ص ٦٩) أو الصداقة (ص ٥٤) أو الترقية الاجتماعية (ص ٦٨) يرد أن «الأمر سيّان» بالنسبة إليه. تشكل هذه اللامبالاة أو «الحياضية» التامة في المشاعر وبصدد القيم، أساس غرابته وغربته التي يشدد عليها عنوان الكتاب. قد يقال إن أحاسيسه الجسدية (إزاء البحر والشمس وجسد ماري...) حاضرة. إلا أن هذه الميزة هي دليل آخر على اختزال العمق الإنساني لديه من جهة، كما أن علاقاته المبنية على تلك الأحاسيس لا تفلت من الإشكالية التي ذكرنا (الشمس كعنصر عدائي يقوده إلى الجريمة، والبحر كما جسد ماري كحجّتين تستعملان ضده أثناء المحاكمة) من جهة أخرى. وإذا كان النص يبرز بشكل عام المظهر الميكانيكي للتصرفات (المسنّين أثناء السهر المأتمني ص ١٩، عملية

(١١) راجع:

Lucien Goldmann: *Le Dieu caché*, Gallimard, 1955; *Pour une sociologie du roman*, 1964; *Structures mentales et création culturelle*, Anthropos, 1970.

## ٢ - انعكاسات فنية ولغوية

إن «رؤية العالم» المسيطرة في رواية الغريب إذاً رؤية عبثية تكمن في البنى العامة للعلاقات وتتركز على البنى الشكلية. ولكن بالأمكان تلمس آثارها أيضاً على المستوى الفني - التقني للرواية وذلك من خلال ملاحظة التخطيط القائم فيها لعناصر السرد التقليدية. فهناك من جهة اضمحلال التعارض (الأساسي عادة) بين «البطل» و«ضده»، بل اضمحلال مفهوم «البطل» (كشخصية مميزة لها إرادة وغايات وبعد نفساني عميق الخ...) - وكلها سمات تفتقر إليها شخصية (مورسو-)؛ ومن جهة ثانية انحسار السببية السردية، بل افتقارها للمنطق (لا تبدو أفعال مورسو بارزة ولا دوافعه قيمة؛ أما أهم فعل يقوم به - أي الجريمة - فسببه هو... الشمس! ص ١٥٥ و ١٥٨، وما يقوم به المدعي العام من ربط منطقي متين للأحداث يتبدى عن لا تلازم مع ما عاشه مورسو وبالتالي عن إخفاق العقل في فهم حقيقة الأحداث).

أما المستوى اللغوي فهو شاهد آخر على عبثية رؤية العالم في الغريب، إذ إن أزمة القيم تظهر فيه من الناحية الدلالية من خلال إفراغ المفاهيم من معناها (الحب: ص ٦٩، الزواج: ص ٦٩ - ٧٠، الذنب: ص ١٠٩ و ١٣٨، الخطيئة: ص ١٧٩، العدالة: ص ١٧٩، عبر ممارسة الهيئة القضائية، الخ...)، وكذلك من الناحية النحوية من خلال الابتعاد المتعمد عن مظاهر البلاغة التي تميز عادة الأسلوب الأدبي واستعمال جمل مبسطة للغاية وصيغة الماضي الناجز (passé composé) - المستخدم عادة في اللغة الفرنسية المحكية - وهو استعمال يعبر عن رفض للغة أدبية طقوسية على حد قول رولان بارت، واستبدالها بلغة حيادية أو لغة «درجة الصفر»<sup>(١٥)</sup>.

## ٣ - الخلفية الاجتماعية - التاريخية

إذا تميّز الرؤية العبثية مرحلة مهمة من مراحل الكتابة لدى كامو<sup>(١٦)</sup>، فهي لا تشكل غمط تفكير شخصي استثنائي، بل يشاركه فيها عدد من الأدباء الكبار في تلك الحقبة التاريخية (وقد تجلّت عبر مأزق الوجود في أعمال سارتر<sup>(١٧)</sup> ومن دار في فلك التيار الوجودي، وكذلك عبر مأساوية الوضع الإنساني في أدب مالرو<sup>(١٨)</sup>، وأزمة المعنى

الدفن ص ٢٥، المرأة شبه الآلية ص ٧١ - ٧٣، المرافعة ص ١٥١...) وخضوعها للروتين (ص ١٠ - ١٢ - ٤٦...)، فإنه يظهر بشكل خاص الجريمة التي قام بها مورسو وكأنها عمل غريب عنه، إذ يشدد النص على أن مورسو مسير من قبل عناصر الطبيعة (الشمس، الحرارة...) والصدف أو القدر<sup>(١٩)</sup>، ومن الواضح أن لا دافع له ولا معنى لفعله. حتى اللغة (وهي خاصية إنسانية بامتياز) تتغزّب لدى مورسو (يطالعنا أول تعليق له: «هذا لا يعني شيئاً» بدءاً من الفقرة الأولى من الرواية! ص ٩).

كل هذه الدلائل تبين أن علاقة الشخصية الرئيسة - مورسو - بالآخرين وبنفسه وبالعالم علاقة إشكالية بحيث تضمحل أهمية الإنسان والأفعال بل ينهار المعنى<sup>(٢٠)</sup> لتبدى عبثية الرؤية الكامنة بشكل عام وراء هذا الوضع المميز.

وتتجلى العبثية في علاقة مورسو بالمؤسسة القضائية كما يرسمها البناء الشكلي للرواية القائم على تقسيمها إلى قسمين. إذ يمكننا، من خلال تحليل ما يقال في القسم الثاني بصدد ما حدث في القسم الأول، استنتاج عدم تلازم منطق القضاء الجامد مع ما جرى، بل هزلية المحاكمة التي تحكم بالإعدام على رجل اقترف جريمة قتل لأنه بشكل أساسي «لم يبك عند دفن أمه» (ص ١٨٤)، وكذلك ص ١٤٨ و ١٥٦ و ١٥٧). ويعمّم مورسو نفسه صفة العبثية على الوجود بشكل عام في الصفحات الأخيرة من الرواية في صرخته الشهيرة في وجه الكاهن، حيث يؤكد له تساوي كل شيء إزاء الموت نافياً أي معنى متعالٍ وما وراثي للحياة<sup>(٢١)</sup>.

(١٢) راجع بشكل خاص الصفحات من ٩١ إلى ٩٥.

(١٣) هنالك آثار لغياب أهمية القيم (والأعراف) في تصرفات شخصيات أخرى (وإن بشكل أقل حدة أحياناً) فوالدة مورسو لم تهتم يوماً بمسألة الدين (ص ١٣)، ومدير مورسو يستاء من تعيّه عن العمل لحضور مراسيم دفن أمه ولا يقدر له تعازيه (ص ٩ - ١٠) أما ماري فتفاجأ عندما يخبرها مورسو أن أمه ماتت البارحة إنما لا تلبث أن تقبل بمرافقتها إلى السينما لمشاهدة فيلم هزلي! (ص ٣٥). وعندما يبلغها أن الحب لا معنى له وكذلك الزواج... تعتبر أن غرابته ربما كانت وراء حبها له كما ستكون مستقبلاً وراء كرهها له!! ولا يمنحها ذلك من تقريرها الزواج منه (ص ٦٩ - ٧٠).

(١٤) راجع المقطع الأساسي ص ١٨٣ - ١٨٤: «لا شيء، لا شيء كان له أهمية وكنت أعرف جيداً لماذا. هو [الكاهن] أيضاً كان يعرف لماذا. من قعر مستقبل، أثناء كل هذه الحياة العبثية التي عشتها، كان نفس غامض يصعد من جديد عبر سنوات لم تكن قد أتت بعد وهذا النفس كان يساوي في عبوره كل ما كان يُعرض عليّ آنذاك في السنوات التي كنت أعيشها والتي لم تكن أكثر واقعية. ما همّي موت الآخرين، حب أم، ما همّي إلهها، الحياة التي تُختار والأقدار التي تُنتخب طالما كان ينبغي لقدر واحد أن ينتخبني أنا نفسي ومعني مليارات من المحظوظين (...). الآخرون أيضاً قد يُدانون يوماً. هو أيضاً قد يُدان. ما هم وقد أتهم بجريمة قتل إذا أُعدم لأنه لم يبك عند دفن أمه؟... (التشديد من قبلنا).

(١٥) راجع Le Degré Zéro de L'Ecriture لرولان بارت (ذكر اعلاه) ص

٢٨ إلى ٣٨ و ص ٦٥ إلى ٦٨.

(١٦) مرحلة تجسدها بشكل خاص أعماله التالية: Caligula (1938), L'Etran-ger (1942), Le mythe de Sisyphe (1942) Le malentendu (1944).

(١٧) بشكل خاص: L'Etre et le Néant (1943), Les Mouches (1943), La Nauseé (1988).

(١٨) تتطرق مواقف جميع شخصياته من اعتبار أن لا معنى متعالٍ للحياة في ظل الموت الذي يرادف العدم. راجع بشكل خاص La voie royale (1930)

La condition humaine (1933)...

لدى بروتون<sup>(١٩)</sup>، ومن ثم عبر مسرح يونسكو<sup>(٢٠)</sup>، وبيكيت<sup>(٢١)</sup>، والأعمال الأولى لأداموف<sup>(٢٢)</sup>...

بالإمكان تبين الخلفية الاجتماعية - التاريخية لرؤية العالم العبيثة هذه عبر ربطها بنمط من الوعي الجماعي يميّز فئة من المثقفين الغربيين من الشرائح الليبرالية، ويعبر عن قلقها العميق وأزماتها<sup>(٢٣)</sup> إزاء انهيار القيم التي تشكل الركيزة الأساسية للفكر الغربي الحديث (العقلانية، الأنسانية والفردية، الإيمان بالتطور والعلوم وبدولة القانون...) تحت وطأة صدمات هامة أبرزها الحرب العالمية الأولى - ومن ثم الثانية - والأزمة الاقتصادية في الثلاثينات - مع غلبة القوى المجردة للسوق والتقنية على مبادرة الأفراد وحاجاتهم وقيمهم - ونمو الحركات العمالية - وكذلك الفاشية - وانطلاق حركات التحرر في المستعمرات... لقد انعكس كل ذلك أزمة «في الذهنيات وحيرة» تجاه المعتقدات وحتى تجاه اللغة<sup>(٢٤)</sup>.

### ثالثاً: المستوى الثالث للقراءة:

يبدو أن الرؤية العبيثة بالرغم من شموليتها لا تستنفد جميع دلالات الغريب الاجتماعية وبخاصة ما يتعلق بشخصية القتل، بل إن التمعّن في ميزات هذا القتل يلقي أضواء جديدة على معنى الأحداث وأبعادها ويمكننا من استكشاف ما هو مضمّر أو مطموس داخل النص من الناحية الاجتماعية أي ما ينبثق من اللاوعي الذي هو، في جزء مهم منه، لا وعي جماعي.

### ١ - موقع الضحية في نظام شخصيات الرواية

إذا عدنا إلى تنظيم الشخصيات التي تلعب دوراً ما في أحداث الرواية، يبرز بوضوح تمايز بين مجموعتين من الشخصيات:

أ - مجموعة تتميز بغنى نسبي في التعريف عنها: التعريف بأسائها، وبوظيفتها الاجتماعية، ومظهرها من خلال بعض التفاصيل الدقيقة، وبعض آرائها - وجوانب من شخصيتها - من خلال أحاديثها... الخ...

(١٩) راجع Manifeste politique du Surréalisme (1935)

(٢٠) La Cantatrice chauve... الخ...

(٢١) En attendant Godot... الخ...

(٢٢) L'Invasion (1950), La grande et la petite manœuvre

الخ...

(٢٣) إنما بقي تيار العبيثة موقفاً رافضاً ومقتصرأ على فئة من المثقفين ولم يتبلور في حركة جماهيرية واسعة على غرار التيارات الأيديولوجية الأخرى المعبرة عن أنماط مختلفة من الوعي الجماعي (والمصالح الاجتماعية والاقتصادية) كالماركسية أو الفاشية...

(٢٤) حيث أفرغت الكلمات والشعارات - كالحرية والحقيقة والحق وخدمة الشعب الخ... - من مضمونها لكثرة التنازع عليها في المجابهات الأيديولوجية بين المعسكر الشيوعي والمعسكر الرأسمالي وكذلك بين الفكر اليميني والفكر اليساري وأيضاً بين المستعمرين والمستعمرين...

تنتمي إلى هذه المجموعة الشخصية الرئيسة مورسو وكذلك معارفه (سيلست، ريمون، ماري، سلمانو...) والشخصيات التي يلتقيها من جراء توالي الأحداث (مدير المأوى والبواب...)، مدير العمل، القاضي، المحامي، الصحفي، الكاهن الخ...<sup>(٢٥)</sup>. وتضفي عناصر التعريف الأنفة الذكر على هذه الشخصيات وجوداً إنسانياً كثيفاً يدعم حضورها الروائي.

ب - مجموعة ضئيلة من الشخصيات - ومن ضمنها القتل - تتميز بافتقار لهذه العناصر المميزة، إذ لا اسم ولا تحديد لوظيفة أو مركز اجتماعي ما يثبت انتهاءها أو تجذرها في المجتمع، ولا حتى كلمة أو آراء تنطق أو تفكر بها...

هذه الشخصيات معرفة فقط بأنها «عربية» وتشكل هذه «الصفة» تمايزها الرئيس عن بقية الشخصيات (التي لا يشعر الراوي بالحاجة إلى تحديد أصلها، ولكن القارئ يستنتج ذلك من أسماء العلم ذات المصدر الأوروبي، ومن بعض الطقوس أو الممارسات...) وإذا تذكرنا أن أحداث الرواية تتم في الجزائر قبل الاستقلال يتبين أن هذه النظرة إلى سكان البلد الأصليين تركز، من خلال الراوي مورسو، إلى مرجعية أوروبية. من ناحية أخرى إن غياب عناصر التعريف الأخرى لهذه الشخصيات يجعل من وجودها في الرواية وجوداً مبهماً خلافاً لما هو الأمر بالنسبة لشخصيات المجموعة الأولى. هكذا يبدو العرب أشبه بمجموعة أشباح على أرضهم في رواية الغريب ولا اختلاط ولا تحاور بينهم وبين مجموعة الشخصيات الأخرى<sup>(٢٦)</sup>. العلاقة الوحيدة التي تنسجها الرواية بين المجموعتين هي علاقة عنف وأذى يأخذان أوجهاً عدة، أبرزها، في القسم

(٢٥) منها من يجمع بين معظم عناصر التعريف هذه ومنها من يجمع بين بعضها. فمورسو معرف باسمه ويكونه موظفاً في شركة نقل بحري على ما يبدو (ص ٤٣) وبعض عاداته وملحاحات عن ماضيه (ص ٣٦ - ٦٩ - ٧٠ الخ...) وبآرائه (ص ٥٩ - ٦٢ - ٦٨ - ٦٩ - ١٠٢ - ١٢٠ الخ...) ريمون ستس معرف باسم علم عائلي وشخصي وبقرار قائمه (ص ٤٧) وحسن هندامه (ص ٤٨) ويعمله (ص ٤٧) وعلاقاته (ص ٥٠ - ٥٢) وبوصف لمنزله (ص ٤٨) الخ... القاضي معرف بوظيفته وبمظهره (ص ١٠٠) وتقنية التحقيق لديه (ص ١٠٠ - ١٠٤) وآرائه (ص ١٠٧ - ١٠٨) الخ... البواب معرف بمظهره (ص ١٤) وعمره (ص ١٥) وأصله (ص ١٥) وظروف توظيفه (ص ١٦) الخ...

(٢٦) حتى بالنسبة للشخصيات العربية التي لا دور لها في أحداث الرواية، إنما تتجاوز على مدى أسطر قليلة مع الشخصيات ذات الأصل الأوروبي، كالممرضة (ص ١٤ - ١٥) أو السجناء (ص ١١٤ - ١١٦) فدلالات التمايز «التغريب» قائمة لديها وتشكل عنصر قلق دفين في عالم الرواية. فالممرضة العربية مصابة بقرحة أزالت أنفها من الوجود وكأن هذا المرض المعدي رمز لخطر يهدد بالتفشي ليس في باقي جسدها فحسب إنما في المجتمع. أما السجناء العرب في قاعة الزيارات فهم لا يتحدثون بكيفية السجناء الذين ينقل إلينا الراوي بعض أحاديثهم، إنما يتميزون ككتلة واحدة همس خافت ومتواصل يضيف على سلوكهم غموضاً يزيدهم غرابة (ص ١١٦ - ١١٨).

الأول من الرواية، المجابهات المتتالية بين فردين أو أكثر من كلتا المجموعتين - حيث البادئ في توجيه الضربات وكذلك المسيطر على الموقف إنما هو دائماً ريمون (ومن ثم مورسو<sup>(٣٠)</sup>) أي عنصر من المجموعة الأولى. أما أبرزها في القسم الثاني من الرواية، فهو تجاهل الإنسان - الضحية (العربي) من قبل هيئة المحكمة (التي يستحوذ على اهتمامها سلوك مورسو تجاه أمه وتجاه قيم المجتمع) وكون الموقع الوحيد الذي تحتله الشخصيات العربية فيما عدا موقع الضحية... هو موقع السجناء الكثيري العدد! (على أن المؤسسات الإدارية - من محاكم إلى سجون... - في الوضع الاستعماري كانت خاضعة لسيطرة الفرنسيين).

على هذا النحو يستشف الواقع الاستعماري بتوتره المحتوم، شأنه شأن عودة المكبوت، في هذه الرواية التي لم يرد مؤلفها كامو (الجزائري المولد والفرنسي الأصل) التطرق فيها إلى الحاضر التاريخي المباشر وأزماته المستعصية.

## ٢ - العنف في الرواية

لقد ضرب ريمون عشيقته العربية<sup>(٣١)</sup> ضرباً مبرحاً (ص ٥١) كما ضرب أخاها عندما حاول هذا الأخير الشار لها (ص ٥٠). ثم طلب من مورسو مساعدته في تنفيذ خطة لاستدراج العشيقة مرة أخرى إلى منزله والانتقام منها. فيقبل مورسو ذلك ويكتب رسالة إلى المرأة تتضمن إغراء لحثها على المجيء مجدداً إلى منزل ريمون. ولا يمكننا القول إن مورسو يزج نفسه من حيث لا يدري بعلاقة العنف والأذى هذه، إذ هو على علم تام بأن نية ريمون هي الانتقام من المرأة بعد استدراجها وأن أساليبه عنيفة. صحيح أن مورسو يؤكد (أثناء المحاكمة) أن كتابته الرسالة - الخدعة تمت بالصدفة. إنما اللافت للنظر أن كل الصدف المتعلقة بتصرفاته إزاء الشخصيات العربية في الرواية، تصب في اتجاه واحد هو العنف والأذى حتى وإن لم يكن لديه أي دافع وحتى أي وعي لذلك.

فبعد تنفيذ ريمون خطته الانتقامية يطلب من مورسو أن يشهد لصالحه في مركز الشرطة، بأن المرأة هي التي أساءت التصرف تجاهه، وبالتالي تسببت بما حدث. وبالرغم من أن مورسو لم يكن شاهداً على أي شيء من هذا القبيل فإنه يقبل بإعطاء شهادة مزورة

(٢٧) راجع بحسب التسلسل الزمني ص ٥١ - ٥٢، ٤٩، ٥٩، ٨٧ - ٩٠ - ٩٣ إلى ٩٥. ومن اللافت أنه حتى علل صعيد الاحتكام إلى السلاح، نلاحظ التفوق الواضح لريمون (ومن ثم مورسو) إذ إن العربي يستعين بسكينه بينما ريمون (ومن ثم مورسو) يستعمل مسدساً.

(٢٨) وكونها عشيقته لا يعني علاقة حب بالمعنى الحقيقي للكلمة بينهما. علاقتها علاقة جنسية (ص ٥٢) وتسلطية. فريمون المعروف في الحي بأنه قواد (ص ٤٧ و ١٤٧) يشكو من أنها لا «تعمل» (ص ٥٠ - ٥١). وعندما يشك في أمرها (ص ٥١) يتعمد إيذاءها ليس بالضرب فحسب إنما بالتخطيط أيضاً للانتقام منها... كما في مشروعه للوشاية بها لدى الشرطة الأخلاقية كي تقبض عليها في الجرم المشهود معه وتدرج اسمها في ملفاتها (ص ٥٢).

(ص ٦٢) نتيجتها تعميق إيذاء المرأة العربية. وجدير بالذكر أن هذا التلقيق (بعد الرسالة - الخدعة) يتناقض كلياً مع ما عودنا عليه مورسو من تمسك بقول الحقيقة بصراحة ودقة بالغتين - إلى حدّ يصدم به بعض مقرّبيه<sup>(٣٢)</sup>. وينعكس سلباً على محاكمته<sup>(٣٣)</sup> - كما يتناقض كلياً مع تصريح كامو بأن مورسو بطل الحقيقة وشهيد التمسك بالمصارحة دون مواربة أو تجميل<sup>(٣٤)</sup>. ومعلوم أن التناقضات والاختلالات تشكل البؤر المثيرة للاهتمام، في منهج التحليل النفسي، لاستنباط آثار المكبوت وفعالية اللاوعي ليس في الأحلام فحسب بل في كل ما يصدر عن الإنسان سواء أكان هوامات أم زلات لسان أم... أعمالاً أدبية... لذلك سنشير إلى تلك التناقضات المعبرة عن انزلاق لا شعوري باتجاه الأذى والعدائية في حالات محدّدة، في معرض حديثنا عن العلاقات التي تنسجها الرواية بين مورسو والشخصيات العربية.

ففي حين لم يشارك مورسو في المشاجرة العنيفة الأولى على الشاطئ<sup>(٣٥)</sup>، نلاحظ أنه يتورّط فعلاً في الأحداث لدى المجابهة الثانية بين ريمون والعربي، فتختفي تماماً عناصر اللامبالاة والحيادية التي تتسم بها شخصيته، ويبرز تناقض جديد مع توجهاته في باقي الرواية. ثم إن مورسو الذي أهمل أعرافاً كثيرة - أبرزها ما يختص بدفن أمه وبحالة الحداد عليها - يبدو فجأة شديد الاكتراث بالأعراف السليمة فيعترض على اقتراح ريمون استعمال المسدس طالما أن العربي لم يتحدّه، حتى أنه ولأول مرة يتكلّم بصيغة فعل الأمر ويورّع الأدوار!<sup>(٣٦)</sup>

(٢٩) يقول لعشيقتة ماري إن الزواج منها لا يعني له شيئاً وكذلك الحب (ص ٥٩ و ٦٩) كما يعبر عن لامبالته إزاء مشروع السفر والترقي الذي يعرضه عليه مديره (ص ٦٨ - ٦٩).

(٣٠) يؤثر استعمال كلمة «انزعاج» بدلاً من كلمة «ندم» رداً على سؤال القاضي عن مشاعره تجاه جريمته (ص ١٠٩) ويرفض اقتراح موكله القول إنه «تمالك نفسه إزاء مشاعره الطبيعية» (لتبرير سلوكه اللامبالي أثناء دفن أمه)، رغم تحذير موكله بالنتائج السلبية لهذا الرفض على مصير محاكمته، لاعتباره «أن ذلك غير صحيح» (ص ١٠٢). وهو يذهب أبعد من ذلك حين يستفيض في الإجابة عن سؤال موكله حول علاقته بأمه بالإشارة إلى أن حبه لأمه «لا يعني شيئاً إذ إن كل الكائنات السليمة تمت إلى هذا الحد أو ذاك موت من تحب!» (ص ١٠٢).

(٣١) راجع ما يقوله كامو في المقدمة التي كتبها لروايته بمناسبة نشرها في أميركا: «لقد لخصت الغريب منذ فترة بعيدة بجملته أعترف بأنها جدّ مفارقة: «في مجتمعنا، كل أنسان لا ييكي أثناء دفن أمه يتعرض لخطر الحكم عليه بالإعدام» كنت أعني فقط أن بطل الكتاب محكوم عليه لأنه لا يدخل في اللعبة [أي] يرفض الكذب (...) بدون أي موقف بطولي، يقبل بأن يموت من أجل الحقيقة». المؤلفات الكاملة. دار البليياد، الجزء الثاني، ص ١٩٢٨ - ١٩٢٩ التشديد من قبلنا.

(٣٢) وإن برز تعاطفه مع رفيقه ريمون وماسون من خلال تنبيهه لها إلى شهر العربي سكينه. راجع ص ٨٦ - ٨٧.

(٣٣) يطلب من ريمون تسليمه المسدس ومجابهة العربي «رجلاً لرجل» ص ٩٠.

والنقلة النوعية نلتبسها من خلال التعابير التي يستخدمها مورشو كراي، إذ إنه يستعمل، في معرض الإشارة إلى خصمي ريمون العربيين، ضميراً يدل على التملك: «عربيانا» (nos deux Arabes) (ص ٨٩) وكأن قضية ريمون أضمت قضية مورشو «العريب»! ومن اللافت للنظر كذلك أن موقفه يتبدل تماماً عندما يمسك بالمسدس: كان قد اعتبر أن نية ريمون إطلاق النار على العريب مخلة بالأعراف وقال: «إذا لم يخرج [العريب] سكينه، لا يمكنك أن تطلق النار» (ص ٩٠)، أما وقد تناول المسدس من ريمون فهو يعتبر، في ظرف دقائق ودون أن يتبدل أي شيء في الوضع، أن «بالإمكان إطلاق النار أو عدم إطلاق النار» (ص ٩١). كان مجرد اقتناء المسدس - أي رمز القوة والسيطرة - قد ولد لدى مورشو اللامبالي والعديم المشاعر، حس العدائية تجاه خصم ريمون - الذي أصبح من حيث لا ندري خصمه أيضاً كما سبق أن أشرنا - فاخترق واجب مراعاة الأعراف فجأة وتساوى ما يجوز بما لا يجوز.

### ٣ - العدائية أو التجاهل

على كل حال كان هذا الحس الدفين بالعدائية كامناً (وإن معكوساً) في التأويل الذي قام به مورشو في معرض وصفه لنظرات العرب تجاهه وتجاه رفاقه حين قال: «كانوا ينظرون إلينا بصمت، إنما على طريقتهم لا أكثر ولا أقل من لو أننا كنا حجارة أو أشجاراً ميتة»<sup>(٣٤)</sup>. وهذا الانطباع الخاص لدى الراوي مورشو عن «طريقة العرب» المميزة في النظر إلى مجموعته (الفرنسية الأصل) ينسب إلى العرب لا مبالاة وتجاهلاً بل نفيًا لوجود مورشو ورفاقه، فالتشبيه المستعمل ينزع عن الذين يُنظر إليهم ما هو بشري («حجارة»، «أشجار») وحتى ما هو حي («حجارة»، «ميتة») ويكشف بالتالي عن شعور مورشو الدفين بعدائية العرب، وبشكل عام عن الهوة الكامنة بين المجموعتين البشريتين الأساسيتين في مجتمع الجزائر آنذاك.

وإذ تنتهي المجابهة الثانية بتلطي العربيين وراء الصخور، تهرباً من ريمون ومورشو، وبعودة هذين الآخرين إلى كوخ ماسون، تترأى عدة تناقضات في سرد مورشو لتتالي الأحداث التي تقوده إلى لحظة الجريمة. فوطأة الشمس والتعب والحرارة التي يشدد عليها مورشو ليفسر عدم صعوده مع ريمون درجات السلم القليلة لكوخ ماسون، لا تبدو عائقاً ليعود أدراجه، ويمشي مسافة طويلة... حتى يصل إلى الصخور (أي مكان المجابهة الثانية). ثم إنه يلاحظ لدى بلوغها أن العريب قد «عاد إليها» بينما من الواضح أن العريب لم يغادرها أصلاً وأن مورشو هو الذي عاد إليها! وهذه الطريقة في عرض الأحداث بإسناد الفعل إلى شخصية العريب هي أشبه بمحاولة تنصل مورشو من اندفاعه اللاواعي نحو ملاقاته العريب - الخصم مجدداً.

(٣٤) ص ٧٩. التشديد من قبلنا.

وبالرغم من تضاعف الإشارات إلى لعان الشمس الباهر لبصره، وإلى تصبب العرق الذي يملأ عينيه «فيعميه» (ص ٩٤) فإن مورشو يردي العريب من الطلقة الأولى، ثم يلحقها برصاصات أربع «في الجسد الهامد»! وتبقى لحظة إخراجه المسدس من جيبيه وتوجيهه نحو العريب غائبة تماماً من سرده المفصل لخطواته، كأن هذا الإغفال محاولة تنصل أخرى من تجانس خطواته مع العدائية الدفينة التي سبق أن ذكرناها - وربما كانت الطريقة المتعثرة في سرده لأول إطلاق نار<sup>(٣٥)</sup> تدل على ارتبائه في محاولة التنصل هذه.

أما فيما يتعلق بموقف هيئة القضاء من الجريمة فلا يبدو مقتل العريب العنصر الأساسي للحكم على مورشو بالإعدام، إذ إن الجريمة التي يشدد عليها التحقيق، ومن ثم المرافعة، هي تصرفه اللامبالي تجاه أمه وتجاه قيم وأعراف المجتمع (ص ١٥٥ إلى ١٥٧). ففي أول لقاء مع المتهم يعلن المحامي الدخول في «صلب الموضوع»... ليقتصر كلامه وأسئلته على موت الأم في المأوى<sup>(٣٦)</sup> وتصرف مورشو اللامبالي أثناء دفنها<sup>(٣٧)</sup>. كذلك يركز المدعي العام في استجوابه للشهود على هذا الموضوع إلى حد يثير استغراب محامي الدفاع الذي يتساءل: «هل هو مُتهم لدفنه أمه أم لقتله إنساناً؟» (ص ١٤٨). إلا أن جواب المدعي العام يأتي ليثبت أولوية التهمة الأولى: «نعم» (...). «إنني أتهم هذا الرجل بأنه دفن أمه بقلب مجرم» (ص ١٤٨). «يبدو مقتل الإنسان العريب في هذا السياق أشبه بذريعة، وتبلغ المفارقة حدّها الأقصى عندما يحمل المدعي العام مورشو ذنب مجرم آخر (قاتل لأبيه) إضافة لذنب فقدان الشاعر وقتل أمه معنوياً!» (ص ١٥٦ - ١٥٧).

وإذ لا يرد في كلام الراوي مورشو أي التفاتة نحو ضحيته - ومن الممكن رد ذلك إلى لا مبالاته الماثورة - فإن غياب أي تمثيل للعرب، كشهود اتهام أو كممثلين لعائلة الضحية، يبدو مستغرباً أكثر في معرض السرد المفصل والدقيق للمراحل البارزة من المحاكمة - أي فيما يتعلق بهيئة تمثل «الفئات الرسمية» من المجتمع - فيتضح أن العرب غرباء عن المحاكمة التي تبّت مبدئياً بمقتل أحدهم! ويقتصر ظهور الشخصيات العربية في القسم الثاني من الكتاب على نزلاء السجن الكثيري العدد (ص ١١٤ - ١١٥) وكان لا مجال في «مجتمع» الرواية لوضعية أخرى للعرب سوى وضعية المعاملين بالأذى والقمع أو بالتجاهل...

(٣٥) حيث يتجنب الإشارة إلى دوره «كفاعل» («قَلَّتْ الزنادة!») كما يتكلم عن حدوث الطلقة (بسبب إفلات الزناد المذكور) قبل أن يشير إلى أنه لمس المقبض! (ص ٩٥).

(٣٦) إن وضع مورشو لأمه في المأوى يشكل من الناحية الاجتماعية مأخذاً عليه: راجع ما ينقله إليه سلمان (ص ٧٥) وما يقوله المدير (ص ١٣٧) وما يحاول محامي الدفاع دحضه (ص ١٦٠).

(٣٧) ص ١٠١ - ١٠٢.

مجتمع جزائري أكثر عدالة<sup>(٣٧)</sup>، وإلى مجتمع أوروبي أكثر حرية، إنما لم يعيدوا النظر في اعتبار الجزائر جزءاً من فرنسا، مغفلين التجذّر التاريخي الحضاري المميّز للجزائر (من تراث عربي وإسلامي وبربري) وبالتالي الحس القومي لدى سكانها الأصليين الذين لم يقبلوا بأقل من الاستقلال.

إن «سوء الفهم» العميق هذا بين التطلعات النبيلة (إنما المقصّرة) للتقدميين الفرنسيين في الجزائر وبين التطلعات القومية للسكان الأصليين، شكل نوعاً من الهوة بين المجموعتين؛ لذلك نعتبر من منطلق النقد الأدبي الاجتماعي أن القلق والغربة لدى كامو لا يعودان فقط إلى حس مرهف (يشاركه فيه طليعة من المثقفين من جيله...) باننيار قيم الحضارة الغربية مع تفاقم الأزمات في القرن العشرين كما أشرنا سابقاً، إنما أيضاً إلى التناقض (الذي بقي معلقاً) بين وضعه ككاتب ينتمي على أرض الجزائر إلى فئة الفرنسيين (أي المستعمرين) من جهة وبين تطلعاته التقدمية من جهة أخرى. ولعلّ ما لفت انتباه بعض النقاد من تجانس دلالي في العديد من عناوين مؤلفات كامو الأدبية كالمثقف والمملكة (L'exil et le royaume) والغريب وسوء الفهم (Le malentendu) والسقوط (La chute) ... هو شاهد آخر على ميزات هذه الوضعية الاجتماعية المركبة التي تضيء بشكل واضح أو مضمّر، كما حاولنا أن نبين، الأبعاد الاجتماعية الغنية لرواية الغريب.

الجامعة اللبنانية - بيروت

إن صفة الغربة لا تميّز فقط شخصية مورسو وتصرفاته في رواية كامو إنما أيضاً وضعية الشخصيات العربية، كما يُلحظ من المستوى الثالث من القراءة. بيد أن تغرّب مورسو، الذي يخلق هوةً بينه وبين أعضاء «الفئات الرسمية»، لا يحول دون محافظته على علاقات طيبة مع معارفه<sup>(٣٨)</sup>، بينما تبقى الهوة كاملة بين مجموعة الشخصيات من ذوي الأصل الفرنسي ومجموعة الشخصيات العربية. وما يعيشه مورسو كسلسلة من الصدف هو، موضوعياً، عبارة عن تضامن مع ريمون، أي، من الناحية السوسولوجية، تضامن أبناء الفريق الواحد - الفرنسي الأصل.

إن «الغريب» إذاً ليس غريباً بالمعنى الوجودي فحسب، بل إن هذه الغربة أيضاً جذوراً جماعية وأساساً تاريخية معينة. لذلك، إلى جانب كون الرواية نموذجاً عن الحياة العيشية<sup>(٣٩)</sup> في إطار بيئة معينة<sup>(٤٠)</sup>، يتراءى لنا أنها تعكس في الآن نفسه وبشكل مضمّر توترات الوضع الاستعماري، وتعبّر عن قلق واضطراب دفينين لدى كاتب عانى من ازدواجية انتمائه<sup>(٤١)</sup>. فكامو وجه بارز من المثقفين الليبراليين التقدميين - الفرنسي الأصل والثقافة - الذين سعو إلى

(٣٨) من سلمان إلى ماري إلى سيلست وإيما نويل الخ... (راجع القسم الأول من الرواية، وكذلك شهادتهم لمصلحته أثناء المحاكمة، في القسم الثاني من الرواية).

(٣٩) كما فصل كامو ذلك في كتابة اسطورة سيزيف، وكما بيّناه في المستوى الثاني من القراءة.

(٤٠) كما بيّنا ذلك في المستوى الأول من القراءة.

(٤١) لن نتناول ضمن الاطار المحدّد لهذا البحث إلا الخلفية الاجتماعية لقلق الكاتب ومعاناته، على غرار ما قمنا به في المستوى الثالث للقراءة عندما أشرنا إلى الجانب الاجتماعي للأدبي دون الخوض في الجانب النفسي الفردي الذي يتطلب دراسة أخرى.

(٤٢) وقد عبّر كامو عن مواقفه في مقالات صحافية عديدة وكذلك من خلال تدخّلاته الشخصية لدى المراجع الرسمية الفرنسية في سبيل إنقاذ جزائريين حكم عليهم بالسجن أو الإعدام إبان حرب التحرير. راجع بشكل خاص مجموعة مقالاته Actuelles III: Chroniques Algériennes (1938 - 1958) وكذلك الهوامش المهمة التي أعدّها حول هذا الموضوع الباحث كيليو (Quilliot) في المؤلفات الكاملة لكاملو (الجزء الثاني) - دار البليدار.

# ميم المعنى



## أديب كمال الدين

سقطَ الأجرُ على رأسِكَ يا كلكاش  
كانَ القصرُ عتيقاً حطّمهُ الليلُ وصيحات  
البرقي  
وبقايا السيلِ  
لم يسلم منك سوى الكاف  
يا كلكاش  
لم يسلم منك سوى عصفور النارِ  
فلماذا أرسلتَ الليلةَ في طلبِ الشاعرِ فيكُ  
- والشاعرُ مجنونٌ مثلك بالنارِ -  
غَلَقْتَ الأبوابَ وهيأتَ له سرَّ المعنى؟  
الألف تحطّم والنونُ غموض  
والعينُ انتبّهت للأشياء  
لم تبقَ سوى الميم  
ميم الغاباتِ المنسية في المنفى ..  
ميم المشهد ..  
ميم المطرِ الزائفِ في مرآةِ الأنثى ..  
ميم المطرِ الحقِّ على صدأِ الكمثرى ..  
ميم المعنى ..  
لم يسلم منك سوى الكاف ..  
وما تفعلُ كافُ أثُلجها الموتُ  
عشرين سنة  
يسكون الميمُ

كيف ستخرج جملتها من ثرثرة الريح؟  
كيف ستطلق عصفورَ الحبِّ  
حيّاً مملوءاً بالجبروت؟  
زلزلت الريحُ  
وأزاحَ الجسدُ الغامضُ عن كتفيه الأجرَ  
المتساقط ..  
في غيبوته فرأى في كينونته الصغرى ..  
أنَّ الصحراءَ تكون سماءً أخرى  
أنَّ اللذةَ أنثى  
العصفورُ يقومُ ويدخلُ في هدهدها  
ويقبلُ أغصانَ الخنطةِ غصناً غصناً  
يتفلسفُ بالمعنى الضيقِ  
ويثرثر كالأطفالِ  
يتجمّعُ كالعينِ  
يطلقُ سهمَ الحبِّ وحيداً متشياً كالصيّادِ  
العصفورُ يخلُقُ شيئاً شيئاً  
ويقبلُ تجويفَ المعنى مسحوراً من حلمِ  
ظلٍّ يعششُ في الرأسِ  
عشرين سنة  
يدخلُ في التجويفِ ويخرج  
يدخلُ في البحرِ  
حتى يصلَ الساحلِ  
يهبط من ساحلها البرّي إلى الخارجِ

يأتي بالظلمات قطعاً نحو النور  
ويبدد شملَ النورِ  
يفتح بابَ الجبلين حروفاً أدهى ..  
ويؤلف ماثرةً للحبِّ وباباً للموتِ  
يرقص في الحانه  
ثملاً قبل تناوله الخمرِ  
يتلمّس هذا الجسد البضّ بوحشته الكبرى  
سحرُ هذا أم ماذا؟  
أم طلسمه تطلقها صاحبة الحانه  
كي تكسرَ رغبته في إتمامِ المبني؟  
ما هذا ..  
العصفور يغردُ في باب الليلِ ،  
يلبسُ ثوبَ الأفعى؟  
هذي المرّة  
لم يسقط من ريشته ألق السرِّ  
هذي المرّة  
أدى ما أدى  
سيعود العصفورُ الى الكاف  
ويعود الكاف الى كلكاش  
ويعود الكلكاش تحت الأجرَ بطيئاً ..  
يدخل في غيبوته الكبرى.



# السير فوق هشيم محروق

## قراءة نقدية لديوان شمس الدين: «أما آن للرقص أن ينتهي»\*

منار حسن فتح الباب



هذا الذي يضجّ في سطور ديوان محمد علي شمس الدين الأخير ليس، رغم الهدوء الظاهر، سوى أنين يتشكّل في بُنى لغوية متميزة. إذ لا تلقي الكلمات بدلالاتها الواضحة، إلا بعد أن تنثر بعض غمامات الجوّ النفسي المسيطر، والمتمثل في الإفصاح عن سمة جديدة هي سمة الالتئام المفاجيء بين المبدع والقارئ، في بدايات القصائد (من أجل التمازج)، ذلك الالتئام الذي يفصح، من جهة أخرى، عن سمة ثانية، هي انزلاق القصيدة بكتلتها الكاملة، دون تعريف، ودون قصدٍ هدفه تجميلها، مما يؤدي بنا إلى إجهاض تلك الأسئلة التقليدية: كيف ولدت شحنة الإبداع؟ كيف نمت؟ وما هي خطوات كتابتها؟

كل قصيدة من الديوان، تبدو وكأنها نموذج فني فريد لعملية الإبداع نفسها. فولادتها تألقت فجأة، تماماً كما هي الولادة... وقد أنزلت سطورها بين أيدينا في خطوات واسعة حتى اكتملت، ولم نزل بعد نهم في تألق لحظة الولادة وما بعدها بقليل، ونشعر وكأننا شاركنا فيها.

يستهلّ شمس الدين قصائده بصخبٍ مدفون، يريد أن ينطلق، غير أنه يرقد صامتاً، موارياً وجهه وراء أشباح من أصابع كفّه... فيجيبنا عن أسئلة لم نسألها، ويكمل عبارات من حيث انتهت شبيبتها، في نوع من التكرار المعنوي لحالة انتظار المجهول، وجدل المحاورة:

لست منتظراً أي شيء  
ولا شيء عندي ليُروى  
فلا تسألوني...

ينبثق من أرض الزهور الحزينة، ديوان «أما آن للرقص أن ينتهي؟» للشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين، مؤكداً على خصب تجربة هذا الشاعر، ونضجه. ديوان جديد، أشبه بزفرة مشحونة بالأم الوطن، وأشبه ما يكون بوتر موسيقي خفيّ مشدود غامض المعلم، يقصر المسافة بين القارئ وروح الشعر الذي ينبض في أحلك الأيام، يجعلها نقطة تراخي في بقعة أصغر من ذرة هواء. ونسأله بعد القراءة الانطباعية الأولى في الديوان، عن الشعور العام السائد، أهو الاختناق الذي يحاصر اللبناني؟ أم هي أصدااء الانفجار المفاجيء، الذي سوف يدوي في أية لحظة. وليس ثمة من لحظة أخيرة، فكل لحظة هي بداية. بداية دامية مشبعة برائحة عفنة لرطوبة أجواء شاخت في أنسام البحر، لتقبض الأنفاس، وتطفئ حتى ظل الإنسان.

فأي شيء يصرخ من بين سطور النزيف الشعري في هذا الديوان؟ إن الشاعر، حين يخطو فوق سطوره الشعرية، يظهر كمن لا يريد التألم. وهو قادم لا محالة... والشاعر يخشى أن يستمع إلى أصدااء قلبه النابض بعنف. وهو، في الآن نفسه، لا يريد أن يكون خائفاً، لأن الحياة، حقيقة، نقيض الخوف.

حين يخطو الشاعر يبدو كمن يحاول السير فوق هشيم حريق متكسر، مليء بالثقوب، وأي ثقب صغير كافٍ لسقوط جسد بأكمله.

\* أما آن للرقص أن ينتهي. مجموعة شعرية. محمد علي شمس الدين. دار الآداب - بيروت ط ١/١٩٨٩.

كم مرة ردها الشاعر؟ (لا تسألوني) وكم هو عدد المرات التي ذكرت فيها علامات الأسئلة والنهي والتردد؟

إن الخطاب الشعري يبدو في كل القصائد خطاباً ذا محور أحادي، بمعنى أنه موجه من مُرسِل، هو الشاعر، إلى ذاته الأخرى لكن الوجه الآخر الحقيقي للخطاب، هو أن المستقبل مزدوج الوظيفة، فهو أولاً ذات الشاعر المتلقية للصورة للمرأة، والمرددة لها. . والمستقبل، ثانياً، هو القارئ، المتلقي المندمج مع الشاعر في صوت واحد.

وهذا النمط من الوظيفة الخطابية، أي ازدواجية المستقبل، يتوافق تماماً والواقع الحياتي الذي يعبر عنه شاعرنا شمس الدين، في خطابه الشعري. فالملاحظ أن موضوع الكثير من القصائد يدور حول رحيل أصدقائه، والمأساة تحدث حين ينظر الشاعر متأملاً في المرأة، أو في أي سطح شفاف ليكلم صديقه، فلا يتلقى انعكاساً ولا صدى، وبذلك تغدو العلاقة الغائبة بينه وبين الراحلين، محاولة للتشبث بالطرف الثالث في تلك العلاقة، المتلقى الذي قبل أن يشاركه هذا الواقع الأليم. وفي خضم هذه المحاولة، تتساوى دلالات الضمائر:

«إنك تعرف أنك لست أنا

ولدي الإحساس بأنّي

لست سوى نفسي. . .» (من قصيدة «الغراب»)

فمن هو الأنا؟ ومن هو نفسي، ومن الآخر؟

بين شقي الوطن والنفس المتعبة، تتناثر الحروف، وقد لا تعني شيئاً أو تعني كل شيء. في النهاية، هي إشارات ككل الإشارات الباقية. . شظية نار متوهجة، غمامة سوداء. لحظة كآبة قاتلة، لحظة رحيل أو موت أو ابتسامة غامضة مفاجئة، لحظة ولادة تبعث من وسط الدمار.

فإذا أشرق أفق جديد، تغدو نفس الإشارات دلالات لأشياء أخرى لا نعرفها.

ولحسن الحظ، لم يغيب الوعي عما يضمه الجسد من أعضاء:

«... فلماذا تدخل بين دمي ويدي كمشكلة

وتؤاخي بين حروف نافرة لا تفهمها؟

ث. . ض. . غن. . .» (من قصيدة «الغراب»).

ويسكت صوت هذه الحروف التي تسكن حروف القصيدة عبر الصدى الأجوف المنبعث من الغين المتحركة بالنون، لتتبن مرة أخرى، أن للسطور مستويين، وللشاعر/ الذات، مستويين آخرين، والمستويات تتألف من تضادها. كل شيء يدور في القصائد بظله، وفي نوع من تلاحق الأنفاس.

وقد أقفل شمس الدين باب القصيدة بحرفين (غن)، بهما تألف، رغم النفور. . (ث، ض)، فربما كانت المسألة هي الصعوبة في فهم الإشارات وليس استحالتها.

ولأن الشاعر قد يسأل نفسه فجأة: وما هو دوري في وسط هذا النفور؟ إن شيئاً ما عسير على التصديق، من شدة الألم. . أليس ثمة أحد يمنحني الوجه المفهوم لحروف لا تعني شيئاً في ظاهرها؟ لا أحد. .

ليس سوى الظل الخائف المطارد إلى الألف أحد. وتتصبب الأسئلة الشعرية دالة على مراوحة النفس والتصديق دون إجابة.

وتأتينا الصورة الفنية الدقيقة أحياناً من حشد لغوي بدائي في أصوله

«في الغرفة جدران أربعة. . .»

وتلك دلالة على سريان شعور الضيق والانخسار والانقطاع عن الجمال، والتفكير في محاولة مستمينة من أجل البقاء:

هل أتبرأ من هذا الرأس، وأتركه

يتدحرج فوق بلاط الغرفة

أو يمشي في وسط الشارع، حتى

يتلقفه الأطفال

ولا أدري:

في الغرفة جدران أربعة

وأنا لا أملك إلا

كفين وهذا ال. . .» («الغراب»)

في المقطع الأنف، نستطيع أن نلمح على الفور، أنه رغم طغيان شعور العجز عن أي فعل، فإن ثمة أملاً مستقبلاً يمثل وجود (الأطفال).

ومن جهة أخرى، فإنه ليس ثمة تكافؤ بين النفس وباعث التأمل. . فكأن يملكها الجسد، في مقابل ضعفها، أربعة جدران، أو شيء مهم. . . تؤرجح التفكير وتعجزه. . إن تفجر الصورة الشعرية في كثير من القصائد، إن لم يكن في معظمها، ينبع من ذلك التعارض المدهش بين الحركة الديناميكية، والسكون.

إن الحركة النفسية للخطاب، حركة تبحث عن طريق للتوقف، لا عبر التأمل الظاهر في الأبيات، وإنما عن طريق بلوغ أعلى ذروة من المقابلة بين شيئين متناقضين. . ولنذكر هنا أن عنوان الديوان هو «أما آن للرقص أن ينتهي؟» ولنلاحظ أن التشابهات الثلاثة الأولى في القصيدة الأولى «برق الخائف»، تنتهي بالدليل من (بقع الماء)، دلالة السيولة (المائية)، المتحركة.

تناظر المتقابلات في (برق الخائف)

أولاً: التشابهات

١- يلمع ← برق الخوف ← على أكتاف مدينتنا

٢- يلمع ← فوق ظهور منازلها الحدياء

٣- يلمع ← برق الخوف ← على بقع الماء (تناقض منفرد

في الصورة نفسها)

عند «بقع الماء» تنحرف الجملة الشعرية نحو أسلوب النفي والتحول عبر عنصر المكان الجامد «الإسفلت»، لتأتي النهاية.

ثانياً: المتناقضات (متوافقة مع أسلوب النفي)

١- لا تسمع ← فوق الأسفلت

سوى خطوة كلب خائف

٢- لا تبصر ← فوق الأسلاك المتدلية الإمعاء

سوى ريش خائف

نلاحظ بين «كلب خائف» و «ريش خائف» التناقض في المسافة بين ما هو أسفل وما هو أعلى في الأفق، وليس بعده شيء. في مقابل هذا التناقض هناك توحد كوني بين الجهاد والإنسان، في الاستعارة الوحيدة (فوق الأسلاك المتدلية الإمعاء..).

وعند شروع أسلوب النفي في القيام بالجملة الشعرية، تبرز دلالة مشابهة لدلالة الماء من حيث العنصر المكاني (ريش خائف) (سيولة الرفرفة في أفق عال لا مفهوم).

ويكمل الشاعر مسار القصيدة ومسار المكان على النمط نفسه، فيهبط من الأفق العالي الذي لا يختلف عن (هوة الغرفة)، إلى الشارع حيث تقبع دلالة المكان المحدد بمراوغة، أوزيف، لأن الشارع هو كل الأمكنة واللامكان في آن واحد.. هو لا يؤدي إلى شيء معين، وهكذا تغيب العلاقة بين الذات وحواشها، وتختفي الرؤية.

ولا يقوم النص التالي هنا على الترداد والتناقض معاً، فقد التهمتھا سطور الأخبار والنفي وإبراز الحواس في مساحة التأمل المحاصرة.. [لا تسمع.. لا تبصر..]. لقد صار الضمير السائد هو المتكلم، الوجه الآخر من المخاطب الأول:

[أمشي في الشارع وحدي

لا أبصر غير ثياب خائفة  
تمشي خلفي  
وأخاف..]

أنتشر حرف الخاء في المقطع الأخير للقصيدة، فمضت السطور التي ملأها «الخوف» بحركة مفاجئة تحاول أن تجد لها طريقاً.. فالتدافع تدافع ينشأ من مصدر الصوت، ومن الزائدة الطبيعية التي تتولد عن فعل «المشي» وهي رد فعل للخوف..

إن الحركة الفنية، في هذه القصيدة النموذج، وفي معظم قصائد الديوان، حركة تقدم وارتداد لحظي مواز، شبيه بحركة الدوران والانقلاب، لهذا فإن التكرار في «أخاف» يأتي على نحو ينتشل القصيدة من الوقوع في التراكم اللغوي، فهذا الفعل الزائد، إذ يأتي إثر صورة «ثياب خائفة» يتوسط المقطع ويفجره بتلك الحركة اللامقصودة التي تثير الخطاب بالدلالة الشمولية التي برقت في العنوان «برق الخائف».

انطلاقاً من البحث عن بقعة للتوقف، مساحة مكانية معينة لالتقاط الأنفاس لإعادة دورة أكتمال الحياة.. تنمو سطور الديوان، تكونها كل القصائد متكاتفه.

بين كل ما هو يطير، وكل ما هو بحر ومائع، وما هو على واقع الأرض، يقوم الحديث المتأمل المتفجر، وينبثق من مساحة تلك الأبعاد الثلاثة للمكان في شموليته.

وإذا كانت القصيدة الثانية «مدرج للهبوط في البحر» رحيق أسطورة قديمة تعج بالرواية والشفافية والعاطفة الحميمية نحو الأصدقاء، فإنه لا شك أن ثمة رابطة ما أو صلة بين هذه القصيدة (وهي الثانية في الديوان) وبين القصيدة الأولى، فقد كتبت الثانية إثر الأولى بيوم واحد، تماماً كتنابع الأمواج.

القاهرة

# اعترافات الوردة للبحر

محمد يوسف



هذا النورسُ الملتاعُ  
يدنو  
من  
هديل الموجِ /  
- هذا الرَّمْلُ جَمْرٌ وزجاجُ  
وغنائي  
في دمي  
ملحٌ أجاجُ /  
كنت أدنو منك يا بحرُ /  
- أغثني  
/ كان صوتي مفعماً بالزرقةِ /  
- يا بحرُ أغثني  
الحرقهُ / اليتيمُ  
افترقنا  
كنت في الماءِ غريقاً  
وأنا وحدي  
أشق النارَ  
سراً وطريقاً  
وأداويك بناري /  
- كيف يا بحرُ إذن...  
أفصل ضحكِي عن بكائي  
وغنائي  
في دمي ملحٌ أجاجُ  
وشظايا من حصيٍ  
فوق طَلْعٍ من زجاجٍ؟

... ودمي كان افتتاحَ العشقِ  
والزرقةُ  
كانت جَذْبَتِي الكبرى  
وكُنَّا  
في انشقاقِ الموجِ عصفورين  
في سَمْتِ المجاذيبِ /  
افترقنا  
كنتُ في الخضرةِ سراً أتدلىُ  
في انغلاقِ اللَّوْنِ  
من طينِ الجلايبِ /  
احترقنا  
كانت النارُ تتويحي وسريري /  
كانت الزرقةُ تاجي  
ومصيري /  
- كيف يا بحرُ اشتھيتَ النارَ  
والزرقةُ؟  
إن الموجَ في صدري  
وتاجِ الشوكِ في نَحْري /  
التقينا  
مرةً أخرى  
استضافتنا  
على جذعِ الغناءِ  
الزُّرْقَةُ / اليتيمُ  
التقينا  
كان عرسُ الماءِ

# من السيرة الذاتية والتجربة القصصية والروائية

ليلى العثمان



أستاذتكم أن أصبحكم لتتوقف عند يوم ميلاد الطفلة وما بعد ذلك الميلاد.



تفتحت عينا الطفلة ذات نهار شتائي . كان الميلاد في مستشفى «الإرسالية الأمريكية» على ساحل البحر . كان للأم التي أنجبت ثلاث إناث قبلي حلمها الكبير في أن يكون المولود ذكراً . لكنني أحببت الحلم . وخيت الأمل ، ولدت أنثى غير مرغوب فيها منذ اللحظة الأولى ، فتصورت الأم أنها لو وأدنتي حية في قلب البحر فإن هذا سيشفع لها عند الأب ويبقي عليها . لكن يد الممرضة كانت أرحم فأنقذتني . وشاء الله لي الحياة ، لكنه لم يشأ أن تستمر الحياة بين أمي وأبي . فتم الانفصال . وكأني «الأنثى» المسؤولة عنه . هل كرهتني أمي في تلك اللحظة ؟ لست أدري ولكنني كنت الطفلة التي تبحث عن صدر أمها لتنتزع منه قطرة حليب دافئ لكنها اختارت رجلاً آخر أحق بصدرها مني . وهكذا تفتح عمر الطفلة بين برائن زوج الأم الذي كان يأكل هنياً مريضاً وأبقى بانتظار الفضلات لأشبع .

كانت عصا أمي غليظة الفعل . وكانت يد زوجها الغريب تحرس كل فرح للطفلة ينبت على الوجنة أو يرفرف داخل القلب . وكم امتدت يده بملقط النار إلى قدمي فسليخ قشرتها ، وقرحها . ففصصت بالدمعة وابتلعت ملحها . وغت وجروحي نازفة ، جروح جسد رقيق ، وجروح نفس معذبة .

كم سنة عشتها في جحيم الأم الغاضبة دوماً ، والزوج الكاره لوجودي ووجود شقيقتي الثلاث ؟ أذكر أنني خرجت من بيتها وما يزال ذلك الصراخ يزأر في ذاكرتي ولا أذكر إن كانت بكت ، أو أنها طبعت على وجنتي قبلتها الأخيرة . كل ما أذكره أنني كنت في داخلي فرحة . أحلم وأحلم ببيت أبي الذي ربما يكون قائماً على الحب والحنان ، بيت يحقق لي بعض الفرح ويسعد طفولتي التي شربت مرأ وشبعت قهراً .

... كان طريق الحلم طويلاً . كنت على وسادتي التي امتصت أجمل دموع طفولتي أدفن رأسي عليها وأحلم بفجر ليس فيه دموع . كنت وأنا أرى الغضب كالنار يندلع من وجه أمي ليصب على براءة طفولتي أرتجف . وأحلم بيوم أصير فيه أمأ ويقفز من وجهي ألف ضوء يعانق وجه أولادي وينير لهم الطريق . كنت وأنا بين عصف الفحيح القاتل من زوج الأم ، وزوجة الأخ ، وزوجة الأب أرتعش وتتصافق أعضائي . لكنني كنت أحلم بيوم تهدأ الريح فيه وصل الريح .

كنت على الجدران التي شهدت خطوط المعوجة ، وبين أوراق دفاتري التي تمزقت أطرافها أسجل شيئاً ما . . . وأحلم . . . كنت حين أسمع تمثيلية أو أغنية . . . أو أقرأ كتاباً لمؤلفة أو مؤلف . أحلم بأن أكون شيئاً . لم أفقد يوماً لذة الحلم . . . ولا السباحة في مياهه ، عكرة كانت أم صافية . ماذا كنت أملك غير الحلم ؟ وما هو حلمي ؟

نعم . . . كان هذا هو الحلم : أن أصبح كاتبة . فكيف تحقق الحلم ؟

دعوني أحدثكم رغم أنه من أصعب اللحظات على الكاتب أن يتحدث عن تجربة تخصه . فهذا يعني أن يتحدث عن جوانب عديدة من فصول حياته . وكأنه بين لحظة وأخرى يعترف ببعض الأشياء الخاصة والتي يحرص الإنسان العادي على أن تكون سرية له وحده . لكن الكاتب لا يستطيع أن يقف أمام حياته ليسترها . فهي لا تخضع لرغبته . بل تتحداه وتفرض وجودها عبر تجاربه . فيوظف أشياءها فيما يكتبه . وكثيراً ما يجد القارئ ضالته من خلال ما يقرأ لكثير من الكتاب .

لقد أيقظت الدعوة للحديث عن تجربتي مع القصة كل التاريخ الذي استراح لسنوات طويلة . فعدت إلى ألوم حياتي أقبه . فبرز أول ما تبرز صور الطفولة . ولن أكون مبالغة لو قلت أن طفولتي هي التي جبلتني . . . وصيرتني وأثرت في كل مراحل حياتي تأثيراً أساسياً واضحاً . إنها بكل ما فيها تبقى الأساس الذي يبنى شخصية الإنسان . فما الذي تحمله تلك الطفولة ؟

انفتح الباب الكبير أمامي . لم أكن أعلم أنه باب جهنم حتى سقطت بين مخالب زوجة الأب ، وزوجة الأخ الكبير التي أشعل جمال طفولتي غيرها . ففعلت أول فعل لها ضده ، قطعت جدائي الشقراء وألقمتها للنار أمام عيني . وكانت تصلبني ساعات طويلة تحت الشمس الحارة ليسود لوني ويصبح كلون ابتها التي في عمري .

كان مسلسل التعذيب فظيلاً . يبدأ من التجويع رغم خير الأب الوفير الذي لا يصل إلى ثغري بقرار من أعداء الطفولة . وكان الجوع أرحم مقارنة بأساليب التعذيب الأخرى والتي أجدي عاجزة عن وصفها . لكنني لم أعجز يوماً عن تذكرها . واستعادة ألمها . ليس حقداً على أحد لكنه السؤال الملح : لماذا عذبت؟ وكيف يملك بعض البشر طاقة الشر هذه؟ وما الذي يفجرها؟

يقول البابا جون پول الثاني : « الشيطان يستطيع أن يتمدد في القلوب التي تفرغ من الحب في قلب الإنسان . »

هكذا نمت طفولتي في ذلك البيت على الأشواك . وحُسر عنها كل شيء : اللقمة ، الضحكة ، اللعبة ، القبة الدافئة . وفيه تعلمت كيف أطأ طيء الرأس وأخفض العين وأبتلع الغصة وأنام وحيدة مرتعشة . ما عرفت أبداً معنى حنان الأم - الذي قرأت عنه بعد ذلك - ولا معنى أن يكون لي أب يسمح على شعري ويهديني شريطاً ملوناً بدل أن يأسر قدمي بخلائيل الذهب ومعصمي بالأساور التي كانت في الصيف الحارق تلهب جلدي وتترك الأثر . كان الأب الغني يريد أن يرى الناس نعمة الله ونعمته على الجسد الضئيل ليعرفوا أنه يملك . وأنني مولودة وفي ثغري ملققة الذهب . أما جوف الطفلة . فلا أحد يراه . أه كم كان الذهب مرأ ، وأنا لا أستطيع أن أمتلك لعبة تنام بين ذراعي وأزف لها أحلامي المتواصلة . ويوم حصلت عليها ذات عيد فعلت بها زوجة أخي كما فعلت بجذائلي . حاولت أن أنتشلها من جحيم النار لكن اليد الأخرى ألهبتني بالضرب . وظلت اللعبة تحترق وتحترق وأنا أودعها بدموعي حتى أطفأت النار .

لم أفقد الأمل . ولا الحلم في أن تكون لي لعبة . لكنني خفت على أحلامي . سترتها . كنت أخشى أن أعبر عنها فيكتشفها أعداء طفولتي ويكسرونها .

لم أجد أمامي غير تلك الجدران الطينية وقطعة الفحم الأسود . فأخذت أكتب عليها خطوطاً لا أدري بالضبط ماذا كانت تعني . لكنني بالتأكيد كنت أكتب ما يحدث لي . ثم بدأت أرسم . . أرسم وجه أمي الذي غاب في أحضان الغريب . ووجه أبي الذي أهملني في هذا البيت وسكن بعيداً مع زوجات جديدهات . ولا بد أنني كنت أرسم عصفوراً أتمنى لو أكونه وأطير خارج البوابات الحديدية الظالمة باحثة عن عش حنون أسقط فيه ، ورغيف خبز أشبع منه . بين تفاصيل القسوة والحرمان تلك كان يطل وجه الجارة الطيبة - أم خالد - التي نتحلق في ليالي الشتاء حولها وحول موقد النار . أسمع

قصصها وحكاياتها الغريبة . وكانت تلك الجلسات أجمل الأشياء التي أذكرها من طفولتي . فقد أحببت تلك القصص . فإذا كانت جميلة نمت الليل سعيدة . وإذا كانت حزينة نمت باكية بعد أن أضمر حزني الخاص إليها . وما أبشع الحكاية حين تكون مليئة بأخبار الجن والعفاريت . لم يكن الخوف ينقصني . فقد كانوا يمارسون عليّ الفعل . حين أسجن في غرفة مظلمة ويقولون إن « أم السعف والليف » ستأتي لتأكلني . أو حين أترك في حوش البقر « الصارف » لتفجر عنفها في طفولتي .

كنت أكبر . والخوف يكرم معي وما يزال . وكأنني بعد طفلة تخاف من الظلام والصراخ والجحش والبحر .

لقد فتحت حكايات أم خالد في أفق الطفلة منابع كثيرة ، وأمدتها بالخيال الواسع . عاشت رغم أصناف العذاب ، استوطنت القلب ولحم الذاكرة حية تنبض بين وقت وآخر . ولم تكن حكايات الجارة وحدها هي النبع . كانت الأحياء القديمة والبيوت الطينية الدافئة المتلاصقة . والأزقة التي يتلاقى فيها الإناث بالذكور يتبادلون المشاعر البريئة وينسجون الأحلام أو يتراشقون بالسباب وبالكلمات الطافحة بالبذاءة .

كانت خصومة العطاء في تلك الأحياء كثيرة : الناس ، الالفة ، التعاون ، الغناء ، الأفراح ، المواليد ، وأعراس الطهارة ، وليالي رمضان وعودة الحجاج . . كلها استوطنت القلب يعقب بها ويشدني حنين إليها كلما التقت عينايا اليوم بجدار قديم هدموا أغلبه أو شجرة ما تزال ترتوي من الوحدة وتكبره من امتصاص الزمن . وكان البحر أيضاً ، وحكاياته التي يحكونها عن البحارة المغادرين ، حفلات وداعهم واستقبالهم وما يصاحبها من غناء شجي وزغاريد وطيوب . . كنت أستمع إلى الحكايات عن البحارة وصراهم مع الأعماق وحيواناته ، ومع الطبيعة وثورتها وعواصفها . فقد كانت الرحلة تمتد شهوراً طويلة يعود بعدها البحارة أو لا يعودون . وتكون المرأة صابرة ، تعمل ، وتضحى وتنتظر . وحين أفارنها بامرأة اليوم التي لا تحتل صراخ أطفالها أحس بتلك القوة التي امتلكتها . لكن هذا لا يمنع أن تكون لبعض النساء أسرارهن الخاصة في غياب الزوج . وآه من تلك الأسرار .

كان البحر الذي تطل عليه البيوت هو المنتفس الوحيد للطفولة فيه نلهو . نغسل الملابس والأجساد والأواني . نتراشق بمائه . . ونجمع أصدافه لنصنع منها ألعاباً . . لقد عشقت البحر وعشقت أبوامه الراسية في النقعة أو وهي سائرة في العباب . عشقت النوارس البيضاء التي يرفرف القلب معها ويشتهي لو يملك الجناح .

أيضاً كانت هناك الوجوه الكثيرة التي ألمحها تدخل البيوت ويشار إليها فتترسب في الذاكرة : وجه أم فاضل وفعلها الشنيع فقد تخصصت في إجهاض البنات درءاً للفضيحة ، وجه الدلالة - أم دهاش - التي تدور ببضائعها على البيوت وتفشي الأسرار وتمارس السحر ، وجه المرأة الحاطئة الذي يفيض رائحته بكل ما تمارسه من

أساليب لسرقة الرجال، وجه صالحة المجنونة ومحسن الأعور.. وغيرها كثير.

كل تلك التذكارات بصورها الحلوة والمرة كانت عين الطفلة تلتقطها وكذلك أذنها التي يحسبون أنها لا تلتقط إلا أوامر الكبار. كانت الذاكرة تسجل كل شيء. وتفرح به... وحين بدأت أكتب خرجت كل الحصيلة وفي قصص كثيرة مثل: طفولتي الأخرى، المواء، الموت في لحظة البدء، آخر الليل، الإشاعة، الطاسة، فتحة تحتار موتها، رحلة السواعد السمر، عريس في حي البنات، الملهى، وحده الظل يبقى وفي الليل تأتي العيون... وغيرها كثير تجدون فيه أجواء الطفولة وحكاياتها ووجوهها.

ولعل أكثر الوجوه التصاقاً بالذاكرة تلك الوجوه التي عذبتني. وكنت دائماً أنام وأحلم بأن أكبر ويقوى جسدي فأتمكن منهم أبصق في وجوههم كما بصقوا. وأكويهم بالنار كما فعلوا. ولكنني كنت أكبر وأحقق لنفسي شيئاً مدفوعة بكل آلام الطفولة وقهرها. فأجد نفسي أبتعد عنهم. وأنسى وجودهم. وإن تذكرتهم فأنا أتذكرهم وأنا في اللحظة التي يغمرني فيها حب الناس واهتمامهم. فأتمنى لو يكونون معي ويشاهدون ويتأكدون من أن السكين الحادة مهما فعلت فإنها غير قادرة على قطع شريان الحياة لمن يجب الحياة، ولا نبضة الحلم لمن صارت الأحلام جزءاً من حياته فيسعى لتحقيقها.

إن الطفل يستطيع أن ينزع لحظة الفرح أو ينساها. لكن لحظة العذاب، لحظة الألم، تتفجر بين حين وآخر. تعض أو تقرص أو تكوي. فأعبر عنها فيما أكتب. فيتساءل البعض: كيف لمن ولدت وملعقة الذهب في ثغرها أن تكتب عن الألم والحرمان والقهر؟ إن هذا التساؤل أو بالأحرى هذا الاتهام يؤلني جداً. لكن الذين يعرفون واقع طفولتي المر-وها أنتم عرفتم أيضاً- يدركون أن ما عبرت عنه بصدق، إنما عشته بصدق.

أعزائي: ألا يكون من الواجب عليّ حقاً أن أشكر أعداء طفولتي؟



في نقلة جديدة للطفلة، في لحظة لست بقادرة على تحديد تاريخها، يكتشف الأب بالصدفة عذاب الطفلة وشقيقاتها فيقرر أن يحملنا إلى البيت الجديد، عند زوجاته الجديدات. إن كنت أنسى فلن أنسى أنني بكيت وأنا أودع زوجة أبي وزوجة أخي رغم كل ما نلت على أيديهما من ألم. هل كنت أبكي حزناً لأنني سأودع البيت الذي رسمت عذابي على جدرانها وخبأت أحلامي في أركانها وزواياها؟ أم كنت أبكي فرحاً لأنني سأنفذ بطفولتي من قلب النار التي تفجرت أحقادها على الجسد والنفس؟ لا أدري. لكنني خرجت من البيت الظالم تاركة الشيطان ممدداً في قلوب أصحابه الفارغة من الحب.

لماذا كنت سعيدة وأنا أشد على يد أبي سائرة نحو المجهول؟

لماذا لم يستطع عذاب بيتين سابقين أن يرعش قلبي خوفاً؟ ولماذا كنت أحلم- رغم أحلامي الأولى التي أحبطت- بأن البيت الجديد سيكون أرحم وأن ساءه ستكون صافية تمطر حباً وتدفيء حناناً؟ هل كان بداخلي شيء يؤمن بأن السماء موجودة لمن يجب السماء؟ وبأن الحياة تبسم لمن لا يفقد قدرته على الحلم؟

انفتح الباب... كانت الوجوه مبتسمة وطيبة. لكن المفاجأة كانت حين وقف أبي أمام زوجتي وقال بحزم شديد وهو يخلع إحدى فردي حذائه: أنتما مثل الحذاء القديم أخلعه حين يتسع أو يقدم. أما هؤلاء- وأشار نحونا- فهن لحمي ودمي الذي لن أتخلى عنه. ولن أسمح بأي ضرر ينزل بهن. وحذرهما تحذيراً شديداً. ورغم فرحي باهتمام أبي وإحساسه بالمسؤولية تجاهنا إلا أنه الصورة كانت بشعة. وكانت قسوة أبي مؤلمة وأنا أرى الذل في وجه زوجتي لم ينفر منها عداً تجاهنا منذ اللحظة الأولى. ظلت تلك الصورة عمراً لا تغادر الذاكرة حتى كبرت وكانت تلك هي اللقطة الأولى التي جعلتني أهتم بوضع المرأة وأركز عليه في كثير من القصص.

دعوني أعترف بشيء- رغم أنه يؤلني- وهو أنني لم أحب أبي طوال السنوات التي عشتها معه. كان يمثل شخصية «سي السيد» بكل تفاصيلها المتناقضة. كان الرجل الذي لا ترد له كلمة ولا يعصى له أمر. وأمام عصاه «وعقاله» لا ترتفع عين أو ترفرف أمانة. لكن هذا لا يمنع أنني كنت أعجب بنواح كثيرة في شخصيته. كان يحسد لي كثيراً من المعاني الجميلة. لعل من أبرزها صفة العدل والتواضع الشديد وإيثار الغير من الناس على نفسه وعلى أهل بيته وأحببت مآثره الكثيرة التي يتحدث الناس عنها حتى اليوم.

في بيت أبي تمتعت بأشياء كثيرة مادية... حصلت على كل ما حلمت به طفلة من لعب... وملابس... ودفع. وتعلمت كذلك أشياء كثيرة. أدركت أول ما أدركت أن الأم ليست هي التي تحمل الطفل... وتلد... وترضعه. بل الأم هي التي تربي الطفل وتتعبد عليه... وتغدق من عصير فؤادها ما يجعله يكبر. ويكبر. ويؤمن بعد ذلك بأن الله الذي خلق الشر والشيطان. خلق الخير والملائكة. إن الحنان الذي افتقدته في بيت أمي وحضنها... أغدقته زوجات الأب لن أنسى أبداً حبهن ورعايتهن وأياديهن الكريمة التي علمتني كيف أكون بعد ذلك ربة بيت وأما تعرف ما هي الأمومة وتغدق حنانها الكبير. وما زلن رغم مرور عشرات السنين أمهاتي الفاضلات.

لم يكن بيت أبي هو مصدر الفرح الأول. بل كانت المدرسة التي خرجت إلى حدودها لأصبح العصفور الذي حلمت أن أكونه، ووجد البستان الذي يغرد فيه، ويتعلم كيف يرسم وجه طفل أجنبي. ويكتب أول ما يكتب لفظة الأم التي تمنيت لو أنني أذكر قبلتها.

في المدرسة تنفست. كنت أفجر كل الكبت القديم. أتشاقى، وأمارس هو الطفولة الذي كان ممنوعاً، وأنخرط كذلك في كل

النشاطات التي فجرت مواهي، في الرسم والشعر والتمثيل. وفي أول وقفة على المسرح كنت «كيلوبترا»، لكن أبي «المتعصب» رفض؛ إذ كيف لبنات العائلات أن يقفن أمام الجمهور المختلط؟ كان ذلك قبل العرض بيوم. مما جعل الناظرة تهرع إلى البيت وترجوه، إذ لا بديل غيري؛ فقد حفظت الدور وأتقنته، فوافق شريطة ألا يُذكر اسمي واسم عائلتي. لكن غرور الأب حين سمع التصفيق والإعجاب جعله يتلفت لمن حوله ويعلن أنني ابنته. لكن «كيلوبترا» وقفت وقتها الأولى والأخيرة وأسدل على المهوبة الستار.

كان إحساس الطفلة وحبا للأشياء قد بدأ يتفجر لأبرز في دروس اللغة العربية. وقد أخذت دروس الإنشاء تتحول إلى قصص جميلة تذيّلها المعلمة بكلمات الإعجاب وتؤكد: ستكونين كاتبة قصة في المستقبل. فأخذ الحلم طريقه إلى ذهني. وبدأت أكتب التمثيليات القصيرة في مناسبات كعيد الأم وعيد العلم والهجرة النبوية، وألقى كل التشجيع من المدرسات.

وفي المدرسة أيضاً عالم جديد تخطى فيه الذهن مرحلة حكايات الجارة. صار يبحث عن مصدر جديد يستقي منه المتعة والعبرة. فكان الكتاب ومكتبة المدرسة التي نهلت أغلب قصصها، ولم تكن القصة في يدي ملكاً خاصاً فقد كنت أستعيرها لأختي الكبرى التي فرض عليها أي أن تترك المدرسة. كانت ترجوني أن أعطي بعنوانين القصص. لكن بحثي عن تلك العناوين الشائقة لم يمنع أن أستعير يوماً قصة «ملاك الموت» التي حين قرأتها غضبت مني وقالت: لا أريد قصص موت. أريد «وأخذها بين ذراعيه». لكن الموت منذ مرحلة مبكرة كان يمثل لي شيئاً. كنت ببراءتي أتمنى أن يموت زوج أمي وزوجتنا أبي وأخي ليبقى الجسد سليماً والشعر جميلاً. دون أن أتمناه أبداً لنفسي. فرغم الشقاء الصعب إلا أنني كنت أحسه أرحم من الموت الذي قد يأتيني قبل أن أحقق شيئاً من أحلامي التي أصوغها حلماً بعد حلم.

يقول توماس مان: «على الإنسان في سبيل التراحم والحب ألا يدع للموت سيطرة على فكره». لكن الموت ظل مسيطراً حتى كبرت. لم أعد أتمناه لأحد. فلم يعد يهمني أن يموت أعداء طفولتي أو يبقوا. لكنه صار القلق المزمّن المسيطر الذي يقف في وجه الأحلام.

وفي زمن الصبا تكبر الأحلام. نقرأ، نسمع الإذاعة، ونحقق القلب إلى بطل. ولكن كيف تتحقق الأحلام ولا مجال لرؤية وجه رجل غير وجه الأب. فلا مجال للاختلاط. الإناث دائماً يحطن بأسوار الحديد والمراقبة. ويتبعثر الحلم أكثر حين يأمر أبي بأن أترك المدرسة وأنا ما زلت في الصف الثاني الثانوي. لقد قطع بذلك الحبل السري بيني وبين رحم الحياة المدهش.

لن أنسى تلك الليلة. أعترف لكم أنني كرهت أبي كراهية شديدة وتمنيت لو أكون «ملاك الموت» الذي قرأت عنه لأقبض روحه وأنال حرية اختياري. لكنني وقفت مصعوقة أمام القرار. لم أجرو أن أرفع

عيني إليه رغم أنه كان بداخلي شيء يصرخ: ثوري. ارفض. قولي لا. لكن «اللا» تعطلت كما تعطلت قبل ذلك وبعده لاءات كثيرة بسبب الخوف. أذكر فقط أنني همست بذل عجيب: أمرك يا أبي. وهكذا بدأت أعيش واقع السجن كأني فتاة شرقية بانتظار العريس وأنا بين الأسوار العالية التي لا تسمح للرأس أن يطل نحو الأفق فأشعر بالاختناق والانكسار.

يقول همنغواي: «قد ينكسر الإنسان ولكن يجب ألا ينهزم». فقررت ألا يهزمي السجن. انكبت على القراءة. طلبت منه أن يأتيني بالكتب فلم ييخل. وهذا فضل من أفضال أبي لا أنساه فتح أمامي بحر الثقافة. جعله يتدفق ويغري. وهكذا سقطت في بحر الكتب. وكلما قرأت وجدت نفسي أكتب متأثرة بما أقرأ وبدأت أحلم بالحب الذي أقرأ عنه. لكن من أين يأتي؟ وكيف أعيشه كما عاشته البطلات الشهيرات. كان الحب شيئاً محرماً. والحياة خارج حدود البيت محرمة. فلم يكن بد من أن أصنع ببراءتي الرجل الحلم متأثرة بقصة ماجدولين وغيرها من القصص الرومانسي. فأكتب الرسائل.. وأكتب قصائد حب سلمتها بكل البراءة أيضاً للأب. ففوجئت بصفعة حارقة سبقتها بصفعة حين استفتت منها وجدت أبي بهلع شديد يفتش في خزانتي ويبحث بين ملابسني - حتى الداخلية منها - لعله يجد رجلاً ممدداً، وحين لم يجد الرجل حذر حتى من الحلم وإلا!!

يقول شولوخوف: «الصفعة غالباً ما تكون الأمر بأن نكون أفضل». لقد مسحت صفعة أبي مرة، وألف مرة بعد ذلك. وصرت أحلم سراً. وأحب سراً. وأكتب سراً. صارت كل الأشياء التي اخترتها تأتي، تفيض، وكانت القصة القصيرة دائماً هي الإناء الذي يصب فيه فيضان نفسي. فأنفس فيها عن كبتني.. وحرمانني.. وأحلامي. أردت للزئير المخنوق أن ينال حرته ليخرج. أن تخرج كذلك صرخة كل الإناث اللائي يقعن عليهن ما يقع علي. وكل النساء أمثال زوجات أبي اللاتي يعانين من الخضوع والإذلال لمجتمع ذكوري كامل تكون فيه المرأة مثل الفأرة المذعورة يهددها الرجل بالهجر.. وبالطلاق. وبالحرمان من الأطفال. فتنهار بيوت ويتشرد أطفال أرثي لحلمهم كما رثيت لحالي يوم كنت طفلة تشردها البيوت والقلوب القاسية.

واقع المرأة الاجتماعي أخذ حيزاً من اهتمامي تشعله تلك اللحظة التي خلع أبي فيها فردة حذائه. واستمر بعد أن خرجت للحياة، وتحسست هموم المرأة الكبرى. لقد صورت واقع الظلم والألم في قصص كثيرة مثل: امرأة في إناء، الأورام، البيع، الجدران تتمزق، دقات المطر، من ملف امرأة، ويبقى الصوت حياً، المرأة والقطعة، وسمية تخرج من البحر.. وغيرها كثير.

لم يأخذ واقع المرأة الاجتماعي حيزه الكبير في قصصي لأنني امرأة تحس مع بنات جنسها وحسب، ولكن لأن ميلاد الإنسان في داخلي الذي عانى من الظلم يرفضه ويكره أن يقعن على فرد من أفراد



المجتمع سواء المرأة أو الرجل . وهكذا أخذ الرجل حيزه في قصص كثيرة مثل : الهمسة الملعونة، الرؤوس إلى أسفل، على سفر، القلب ورائحة الخبز المحروق، والمرأة والقطعة . . وغيرها من القصص التي يقع فيها القارئ على كثير من تفاصيل حياة السجن التي عشتها في بيت أبي حتى انفتح الباب في يوم، وكانت نقلة جديدة.

إن تجربة أخوات ثلاث في ظل أبناء العم كانت مريرة جعلت أبي يرفض ابن عمي، ويرضى بالغريب الذي جاء. فأرضى به غير مترددة، آخذة بنصيحة زوجة أبي الطيبة وحاملة بالهروب من واقع السجن المفروض إلى مجتمع رغم جهالتها به زف لي البشرى بالخير.



في عام ١٩٦٥ الذي اعتبره عام ولادتي الأولى، ارتبطت بالزوج الفلسطيني رغم ثورة مجتمع كامل ضد أبي الذي تصدى للثورة، وأعلن من منطلق إيمانه بالقومية العربية: لقد زوجتها لعربي مسلم. وهكذا خرجت من ذلك البيت الذي حملت أعباءه النفسية والاجتماعية. خرجت غير مصدقة إلى مجتمع لا أسوار فيه، مجتمع يحترم مشاعر المرأة وإنسانيتها وطموحاتها فيدفعها نحو العلم والعمل والثورة.

منذ ذلك العام بدأت أتعلم أشياء كثيرة واكتشف الحياة من حولي. فأرضى. وأرفض. بدأت أعرف كلمة لا، بعد أن فرت من قواميس لغتي كل الكلمات ما عدا كلمة نعم.

ما أكثر ما قلت نعم وطأطأت الرأس وانكسر في داخلي ألف قمر. لكن الفلسطيني علمني كيف أرفع رأسي وكيف أبدأ رحلتي حين انكشف السر عن الكتابات المخبأة، التي فاجأت الزوج وأثني عليها وقرر أن يخرج للصحافة والنشر. لكن الأب رغم انفصالي عن سيادته يرفض أن أخذ الحق لنفسه ويحذر زوجي الذي استسلم لإرادته احتراماً فتصيبني الحية لكنها أبداً لم تفقدني الحلم.

هل كان القدر يشفق على أحلامي المكسورة أجنتها فقرر أن يزيح العقبة من طريقها؟ وإلا كيف فاجأ القلب أبي بعد ثلاثة شهور فقط من الزواج. كنت خلالها أثور على الزوج الذي لم يساندني، وقد حلمت بأن يكون هو الفرج. سأعترف هنا - وليساعني الله - بأنني لم أحزن لموت أبي فقد كان وجوده عدواً لحريتي. فرض عليّ الحجاب والاختباء ثم قراره بؤاد نزيه القلم. يومها بكيت. لكن فرحاً ما رفرف داخل قلبي. وفي اللحظة التي واروه فيها الأرض أمامي وأهالوا عليه التراب، رأيت أبواب الحرية الموصدة تلوح لي ببياضها الملونة وتفتح أمامي على مصاريعها وتدعوني أن أبدأ الخطوة.

لا بد من الإشارة هنا إلى أن الأقدار تستطيع أن تقدم الخطوة الأولى. لكن السؤال الذي يبقى: ما نسبة هذه الظروف - المصادفات - التي تحدث وسط مجتمع؟ وبالتالي ما نسبة الأصوات التي تحتقن لأن الأقدار لا تمر بيبائها؟ لقد كنت واحدة ممن خدمتهم

الأقدار فأفلتت من حصار الظروف لتجد كل الأبواب والمساحات مفتوحة ربما بأكبر من الحجم الذي تريد وذلك بسبب ندرة الأقلام المحلية النسائية.

وفي أول تجربة للنشر كانت يدي ترتعش وهي تمسك بالقلم تسطر رسالة إلى باب ثقافي في مجلة وترفق نماذج مما كتبت. وكان الحلم هو رفيقي تلك الليلة. وكان أيضاً القلق: هل ستجد كتاباتي سبيلها إلى النشر؟ ولا يطول الأمر. كانت الكتابات والصورة في العدد التالي مع كلمة ترحيب حارة بالقلم النسائي، وتأكيد على ولادة موهبة جديدة (حين أعود لتلك الكلمة اليوم أحس بريائها ومبالغتها). لقد كان كل شيء بسيطاً بعد الخطوة الأولى. ولكن هذه البساطة تكشف عن أزمة بعد ذلك. فالاسم المحلي النسائي هو المطلوب قبل الجهد وقد تكشف لي ذلك مبكراً عندما تصور زميل - غير محلي - أنه يستطيع أن يضيف إلى جهدي. فكتب في زاويتي فقرة نشرت باسمي. عاتبته بشدة فاحتج بنقص المادة. واستغرب العتاب واعترف بأنه يمارس مثل هذا العون مع بعض الأقلام لكنني رفضت المبدأ. كان الصدق يحكم هذا الرأي رغم طفولة الموهبة بعد. ثم تكشف الظاهرة بالتدريج. وأعلنت عن الأساء التي تستعير كتاباتها لأجل الشهرة. وكان انحسارها بعد ذلك أكيداً.

هكذا بدأت بالصحافة. فوجهت كما ووجه غيري باعتراض شديد من مجتمع صغير - الأهل - ومجتمع كبير - الناس - ولعل الأسوأ هي الألسنة التي تجرح بالمرأة الأنثى وتصمها باتهامات شديدة القسوة. كادت هذه الألسن تجعلني أتردد لكنني رفضت هذا التردد مؤمنة بقول أورين ميلر: «إنك لن تأسف على ما يظنه الناس بك إذا تذكرت أنهم نادراً ما يفكرون بك». ومؤمنة أيضاً بحريتي التي نلتها بعد وفاة أبي. رفضت أن تكون لأحد وصاية عليّ. وأن يكون حجر عثرة في طريق الخطوة. وواصلت الكتابة والنشر. كتبت المقالة والتحقيقات الصحفية والوجدانيات والشعر. لكنني دفنت القصص. أردت إرضاء القارئ العاطفي الذي يريد كلمات الحب، و«يريد أن يأخذها بين ذراعيه». كنت أرضيه متصورة أن هذا كله هو الذي سيحقق الحلم بأن أصبح كاتبة معروفة.

وهكذا انجرفت مع التيار السائد. وأعترف الآن أمامكم - وما أكثر ما اعترفت اليوم - بأنني كتبت كثيراً من السخف والتفاهات وكان الناس يتابعون. يصفقون. وأفرح بالتصفيق وبعشرات الرسائل التي تصل كل يوم وتغريني بالزيد من السخف. أعترف بأن أشباه النقاد أخذوا ينفخون في البالون فأنفخ أسبح في الهواء والفراغ. لم أجد اليد التي تهزني وتوقظني من نشوتي الكاذبة حتى لدى الزوج الذي كان يفرح لفرحي. فصدقت أنني شاعرة عظيمة. وجمعت تفاهاتي في ديوان بائس أسميته «همسات». وزعته بكل الغرور على الناس وتناوله أشباه النقاد بالمديح وبالتهويل. وأهمله من كان يجب أن يقولوا نقدهم الصريح. ربما خوفاً من أن تنفجر

البالونة الجاهلة في وجوههم (وهذه مسؤولية النقد الجاد الذي لا يتصدى للتفاهات).

وإذا كانت الصحافة هي السرطان الإعلامي الذي يجذب الكاتب ويغريه بأن يتواصل مع الناس فيستلب وقته ويؤثر على إبداعه الحقيقي، فإنها كذلك - أي الصحافة - المقبرة المليئة بالأحوال التي تغوص فيها الموهبة المهمة. لقد استمر غوصي في هذه السيول منذ عام ١٩٦٥ حتى ١٩٧٤ العام الذي فقدت فيه والد أبنائي الأربعة فانزويت لفترة لم أكتب خلالها إلا القصة القصيرة. أحسستها أقرب الأنواع الأدبية إلى نفسي وقابلتي. وأنها الفن الوحيد الذي أستطيع أن أمارسه في وحدتي وألمي، وأنا أملك الفراغ بعيداً عن الصحافة وسرطانها. ولم تطل فترة الانزواء.

خرجت إلى الحياة ثانية. إلى أجهزة الإعلام: الإذاعة، التلفزيون، والصحافة أيضاً. لا لأنشر القصص. بل لأمارس هو الوجدانيات والشعر أيضاً.

ذات يوم حملت ديوان همسات إلى ناقد معروف بجديته وقسوته فما كان منه إلا أن رماه في وجهي وقال ساخراً: ربي أولادك أحسن. إهانة! يا للهول. كيف يجرو. إنها لحظة أصعب من بصقة أبي وصفحته. لكنني تعودت ألا أنهزم. وبدأت أعود لأدراجي. وأنفض الغبار عن قصصي. فتقع إحداها بين يديه. وأراها منشورة في جريدة الوطن - الإشارة الحمراء - فرحت واتصلت به قلت:

- أنت رجل لا تعترف بمواهي فكيف اعترفت بقصتي ونشرت؟

يومها أيقظني من الزهو الكاذب. قال:

- أنت موهوبة. ولو ركزت على القصة فسيكون لك شأن في ميدانها. ستكونين كاتبة على المستوى العربي أيضاً.

زرع في نفسي شيئاً بعد الإهانة. وأمدني بالفرح، فرحاً متانياً حذراً. فاستيقظت من غيبوبة العظمة الزائفة وبدأت أركز على القصة وعلى قراءات أخرى كنت لا أعيرها الاهتمام كالنقد الأدبي والمسرح.



إن ميلادي الحقيقي كان في عام ١٩٧٥ وقد جاء على يد ذلك الناقد الذي أدين له بالشيء الكثير. ولا أدري هل من حسن حظي أو من سوءه أن يكون بعد ذلك زوجاً لي. في عام ١٩٧٦ أصدرت أول مجموعة قصصية - امرأة في إناء - كانت في أغلبها تركز على قضايا المرأة. وقد لاقت ترحيباً في الأوساط الأدبية مما شجع النفس المشبعة بالأحلام وبالطموح أن تكون المجموعة الثانية أفضل وأكثر شمولاً. إن الإنسان يولد في أرضه ويترععر فيها. تفتتح عيناه على كل الصور والأحداث. فيعيشها. ويمسها. كل هذا يجعل الكاتب أكثر التصاقاً ببيئته وبمحيطه التصاقاً وثيقاً لا فكاك منه فلا ينفصل عن قضية من قضاياها صغيرة كانت أم كبيرة. ثم يتسع أفق الكاتب. تتسع مساحات النظرة تخرج عن نطاق الإقليم لتشمل كل

الوطن العربي الذي ينتمي إليه ويحمل هموم والمشكلات نفسها. لم يكن الإحساس «العروبي» وليد لحظة اتخذت فيها قراراً. كان الأب يوجه هذا الاتجاه منذ الطفولة. وكان يحث على قراءة التاريخ العربي ويعايش مشكلات الوطن العربي ويساهم بالقدر الذي يستطيع. كان يتبرع لأي مجهود حربي بمبالغ كبيرة وحين يسمع لوماً أو عتياً، يرفضه ويصر قائلاً: حاجة الوطن العربي للمال أكثر من حاجة أهل بيتي إليه.

نما الإحساس القومي منذ الطفولة. كنت أرى زميلات لي صغيرات قادمات بعد نكبة فلسطين. وكنت حريصة على قيام روابط مدرسية معهم. وشجع أبي هذا الاتجاه. صارت فلسطين في القلب وما تزال. لقد تعرفت على البيئة الفلسطينية. وتلمست هموم الحياتية الصغيرة، حتى الأحلام وأوها حلم العودة. صرت واحدة من الأسرة التي تحلم. فأحلم. وكانت أوضاع وطني العربي الكبير بانتصاراته وانكساراته تتوغل في القلب والفكر. صارت المهم الأكبر الذي أريد أن أعبر عنه خاصة وقد صارت الأسفار إليه كثيرة. وحين صدرت مجموعتي الثانية الرحيل كانت بداية الحلم الأدبي تتحقق. فهذه المجموعة تصدر عن دار الآداب التي عرف عن صاحبها د. سهيل إدريس اهتمامه ورعايته للمواهب الجديدة ورفضه أيضاً لكل طارئ على دنيا الأدب. وحين سمعت كلماته الأولى التي انتظرتها بصبر فارغ نبتت في داخلي شجرة، ليست شجرة فرح مؤقت أو غرور، بل شجرة تريد لجذورها أن تقوى وتمتد في الأرض، وتطرح ثمراتاً يحظى بالاهتمام والتكريم من أديب كبير ولدت على يديه أسماء كثيرة، وأحسست بأن مسؤوليتي تجاه نفسي، وتجاه مجتمعي، وأمتي العربية تكبر وتلح عليّ لأتجه اتجاهها جاداً، وأواصل التعرف والاندماج في المجتمعات الأخرى، وأشارك في المؤتمرات الأدبية وألتقي بكبار الأدباء الذين قرأت لهم واقتديت بهم وحلمت بأن أصبح ذات يوم واحدة منهم. ولم يشغلني هذا الحلم وهذه المشاركات عن القراءة التي يتسع أفقها كلما اتسعت المسافة أمامي. لقد اكتشفت بعد أن مارست القراءة الجادة أن قراءاتي في سجن أبي لم تكن قراءة واعية. كنت أقرأ كل شيء دون اختيار. كنت أريد أن أقتل الوقت وأملأ الفراغ وأبحث عن المتعة وربما استفدت من تلك القراءات رغم تحبطني الشديد بها. لكنني في سنوات الوعي اكتشفت أن القراءة ليست ترفاً. ولا وسيلة لمسلء الفراغ. بل إنها مشقة حقيقية واكتشاف لعوالم غنية. فعدت إلى مكتبي أبحث عن كتب كثيرة لأعيد قراءتها بما ملكته من وعي جديد وقد تعلمت أن أمسك القلم الرصاص عند القراءة.

في الرحيل لم انفض هموم المرأة ولم أرفضها، ولكني وظفتها بشكل أوسع وكان الحيز الأكبر للقضايا السياسية المحلية منها والعربية كما في الحشرات، نشاط تجسسي، الرحيل، تفرقت الخيول، الوعود، الجنية، زهرة تدخل الحي، محاکمتان... وغيرها كثير.

يقول مارتن مول: «أن تكون لديك عائلة يعني أن لديك زقاقاً في حالة غليان يتحرك في دماغك.» إنه حقاً زقاق يغلي. فالزوج الكاتب يحتاج الوقت ليكتب ويبدع. وقد أبدع. رغم الغليان وصراخ طفلتين لا يهدأ.. والأبناء الأربعة الذين تركهم الأب أطفالاً كبيروا.. وهم في القلب الذي لم تتوقف دقاته حباً وحناناً ودعاءً. يحققون كل في مجاله نجاحاً يجعلني أقول: إن أكبر نجاحاتي ليست تلك التي حققتها على الصعيد الأدبي بل تلك التي حققتها كأم.

صدقوني أيها الأعزاء إذا قلت لكم أنني مدينة لأمي بكل شيء في حياتي. لقد كنت أنتقم من قسوتها عليّ أشد الانتقام وأنا أربي أولادي وأغدق حناي عليهم حتى في لحظة الحزم والشدة. وآثرتهم على نفسي وعلى وقت الكتابة، وأحببتهم كثيراً. ومن تعلم أن يجب كثيراً يتعلم أن يصفح كثيراً. وهكذا حين كبرت وسقطت عليّ ظروف الحياة القاسية، بررت قسوة أُمِّي بظروف سقطت تحت وطأتها في مجتمع شديد القسوة. فأحببتها. . وغفرت لها. وبكِيت يوم ماتت بكاءً مرّاً. لقد غفرت كذلك لأبي الذي حرمني من مواصلة الدراسة فقد كان هو الآخر يرضخ لتقاليد تحرم على الأنثى أن تتعلم وتتصافح وجه الحياة.

والآن، وبعد هذا المشوار الطويل.. هل استطعت أن أحقق شيئاً؟ يقول: أو. اس. ماردين: «إن الإحساس بالنجاح لا يكون بمقدار ما يحققه الإنسان. بل بمقدار العقبات التي استطاع أن يتغلب عليها. والشجاعة التي تعامل فيها مع هذه العقبات.»

أنا لست أديبة عظيمة. لم أكتب لأنني تخرجت من معهد عالٍ للفنون والأدب ودرست فيه فن القصة. ولا لأنني تخرجت من جامعة وحصلت على شهادة الدكتوراه. أنا لا أحل إلا شهادة الصف الثاني الثانوي. وقبلها شهادة أن لا إله إلا الله. لقد كتبت لأنني مشيت على الجمر وأنا طفلة فأردت لهذا اللهب أن يغادرني. فخرج وسكن أصابعي التي تفجرت بالكتابة. فكانت علاجاً لأمراض طفولتي، واضطرابات حياتي. لم تكن الكتابة أبداً ترفاً أو مظهراً، بل كانت الوجع الذي أحس. فحين كتبت القصة القصيرة لم تكن لدي معرفة وافية بشروطها وأصولها. كتبت انطلاقاً من موهبتي وتجربتي، ومن الوعي الذي تشكل بفضل القراءة. بعد ذلك اهتممت بفنية القصة لدرجة أن هذا الفن صار حاجساً أساسياً من هواجس ككاتبة. ولا أكتمم أنني استفدت كثيراً من قراءة القصة الأجنبية التي قرأت لأكبر كتابها قبل أن أقرأ لكتابها العرب. فشكلت القصة الأجنبية أحد الروافد المهمة في تجربتي.

الكويت

حين أستعيد الخطوات كلها، أعترف أن الخطوة الأولى هي الأساس. فلو لم تكن لما كانت هناك خطوات أخرى. ولكنك خسرت كل حلم عشته. ولم يكن الحلم الأدبي وحده. كان هناك حلم آخر راودني منذ كنت طفلة أتعذب. تقول الفنانة ويتني هيوستن: «هذي كفنائة أن أصل إلى كل الناس. وهذي كامرأة أن تكون لي عائلة وأطفال. وأن يشاركني في كل ما أملك رجل أحبه. لأنني أؤمن بأن العائلة هي أعلى قيم المرأة.»

نعم.. لقد آمنت بما آمنت به الفنانة ويتني. فلم يكن تحقيق الحلم الأدبي والنجاح فيه منفصلاً عن الحلم الآخر أو على حسابه. لقد كَوْنَتِ العائلة.

# الدخول إلى منزل الكتابة «الطفولة والحبا»

عبد الستار ناصر

التخطيط، إنها حالة في الانسان، غشي كها الدم، وتسري بين العروق، حالة أصيلة لا تُشتري ولا تباع.

\*\*\*

شرح كبير في جدار البيت، رَمَّه أبي عشرات المرات، غَطَّاه بالحصص والسمنت والتراب، ذبح خروفاً تحت ذاك الشرخ العجيب ورسم بأصابعه «كف العباس» وسال الدم على نصف الحائط، لكن الشرخ، بعد يوم أو أربعة أيام أو أسبوع واحد - إذا مَسَّنَا الحظ - يزداد اتساعاً وينفلق الجدار... لا أحد يعرف السر، لكن جدتي أخبرتنا: إن البيت تنقصه الصلوات والبخور، إذ لا أحد منا يصلي فيه ولا يصوم وإن إبليس يناسبه العيش في مكان لا يقرأ أهله حتى القرآن.

ومنذ تلك الليلة، لم تفارق دارنا رائحة البخور، ولم يفارق القرآن رفَّ الخشب المغطى بشرشف جاءنا هدية من المدينة المنورة، ثم غطينا شرخ الجدار بآية من القرآن عشتُ أمامها خائفاً هلعاً وأنا أنطقها - منذ طفولتي - بهمس مذعور: - وأعوذ بك رب أن يحضرون.

ونسينا الشرخ الذي يمتد وراء السجادة المزخرفة بالسواد، لم يذكّرنا بالشرخ سوى النمل والدود والصرصر، والعقرب التي خرجت من سرداب البيت في طريقها إلى شرخ الجدار، بعد أن أخبرتني: إننا فقراء فعلاً.

\*\*\*

في محلة الطاطران، ترك اليهود نصف أمراضهم، جرثومة الحقد

الجزء الذي أكتبه اليوم، هو الرابع بين أجزاء تجربتي في كتابة القصة القصيرة، مجلة الأقلام في عددها السادس عام ١٩٨٨ نشرت الجزء الثالث تحت عنوان (الوصول إلى بيت السفر) وكانت قد نشرت الجزء الأول في عددها الأول عام ٨٧ وعنوانه (الدخول في بيت الماضي)... أما الجزء الثاني وكان بعنوان (الدخول في بيت الحاضر) فقد قرأته في أمسية اتحاد الأدباء في العراق يوم ١٩ آب ١٩٨٧.

\*\*\*

العقرب التي خرجت من سرداب البيت، ذات مساء - وأنا لم أزل في العاشرة من عمري - أخبرتني: إننا فقراء... العقارب لا تعرف الطريق إلى بيوت الأغنياء.

ما كنتُ أعرف أن بعض الثياب التي نلبسها في الشتاء، تأتي عن طريق الشفقة وأن إيجار البيت الذي نسكن فيه، كان من أموال الدولة المجمدة.

أدري، منذ طفولتي، أن شقيق أبي الذي هاجر إلى أميركا ومات هناك في نيو أورليانز كان قد تبرع طوال حياته، أن ينقذنا من الجوع والعهر ومن بيع ماء الوجه، وكان يرحمه الله، يرفض أن نقول «شكراً» في الجواب على دولاراته ورسائله وزكاته ومعونته. عبقرياً كان عمي، فقد قال يوماً قبل أن يهاجر إلى نهاية العالم: لا بد من مغامر واحد في هذه العائلة قبل أن نموت جميعاً.

لم تستطع سلطة نوري السعيد أن تطارد عمي، فهو مجرد إنسان عادي لم يُهَرَّب أي شيء من العراق سوى عقله الكبير... علمني هذا الرجل الرائع، أن المغامرة مع الحياة لا تأتي عن طريق

والحسد والبخل والنفاق دخلت إلى طبائع أهل الزقاق من الشيوخ والنساء اللواتي يشبهن الساحرات.

لا أحد منهم يعرف كيف يرحم جاره إذا ما استعان به، طمعٌ عجيب كان يسري في الغضاريف، لا يزاخه سوى جشع أكبر إذا ما تاجر بعضهم بأفكار اليهود ومشاريعهم السود التي تركوها في جاحم العجائز من المرابين والقصابين الذين يبيعون لحم الحمير ممزوجاً مع لحم الخراف ومخلوطاً بحفنة من الفلفل وبهارات الكمون والكاراي والقرنفل التي تحفي رائحة الحرام.

كان معلم اللغة العربية، يحب اليهود ويذكرهم بألف خير، وكان هذا المعلم الذي يتبرج كما النساء، يغازل أُمِّي أمام عيني، فهو جارنا منذ غادر اليهود أزقة بغداد، وهو أول إنسان في حياتي يسألني - باستمئاء قدر - عن أسرار أبي وأُمِّي . . أعترف، وأنا في السابعة من عمري، بأنني عشت أول رغبة في القتل وما زالت أصابعي يومها تمسك القلم الرصاص برخاوة وخوف وضعف.

أذكر أنني في واحدة من أيام العيد، أحرقتُ بعض الثياب العتيقة ورميتها على حوش معلم اللغة العربية، وهربتُ من دارنا لثلا يكتشف البعض جرمي، لكنني ما أن رجعت في أول المساء حتى أيقنتُ - بسبب الصمت الذي يلف بيت جارنا وبيتي - أن الثياب التي أحرقتها بنفسِي ورميتها على بيت جاري، كانت قد انطفأت قبل أن تصل شرارتها إلى أحد أو شيء ما . .

كان بين سطح دارنا ودار معلم اللغة العربية، مجرد جدار أتسلقه في نصف دقيقة، قطعتُ من عمري ما يزيد على ثلاثة أعوام وأنا أفكر في الثأر من هذا الرجل الذي يكرر «من علّمني حرفاً ملكني عبداً» ثم يمشط شعر رأسه أمام التلاميذ ويستخدم الملقط في رفع شعرة زائدة في حاجبيه أو لحيته ويتسم في وجهي - دون بقية التلاميذ - كمن يريد أن يساومني قبل أن يغازل أُمِّي . .

كانت أُمِّي واحدة من أجمل نساء الطاطران، إذا خرجتُ من البيت يطاردها عشرات الشبان، ويقف احتراماً وخشوعاً واشتاء نصف رجال المحلة، كنتُ أعرف أن الدلال الذي يحيطونني به، شبان المحلة ورجالها، مجرد رشوة، حتى أسكت إذا ما أراد أي واحد منهم مغازلتها أو السير خلفها حتى يرى مفاتها التي لم تستطع العبادة السوداء أن تخفيها مطلقاً . .

لكن معلم اللغة العربية، كان أشرس كائن ممن أسرفوا في مغازلتها والتحرش بها، كنتُ أنغوط على سطح جارنا، وبين شهر وآخر كنتُ أكسر واحدة من زجاجات بيته، ثم قررت أن أهرب من دروس العربية، لثلا أراه، ولم يكن هذا القرار ملك يدي، فهو - نفسه - معلم الرياضة والحساب، بل ومعلم الدين أيضاً . . وكنتُ أحسد أبناء الصابئة يومها، إذ يخرجون من قاعة الدرس في حصّة الدين، لا يصغون إلى صوت هذا البغل الذي يردد بلا حياة: «تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير» . .

أنا الآن «ممنون» جداً من هذا المعلم السيء، فقد دفعني إلى الكتابة، دون أن يدري، ذلك أنني تعلمتُ الانتقام منه في دفاتري، عندما رحتُ أكتب أسوأ الصفات في حقّه، وما أن أرى تلك الصفات عاجزة عن رسم ملامحه كما أريد، حتى أنقب عن صفات أسوأ . . ولم أكتشف يومها أنني بدأتُ الكتابة.

ذاكرة الطفولة، مصنع خرافي، يتشابك فيه الخيال مع الحقيقة، يتسرب ماء الواقع تحت سراديب الوهم . . طفولتي، عود الكبريت الذي أيقظ شياطيني عندما أشعل النار قرب كهوفهم . . ذاكرتي لا شأن لها بذكراتي، هناك جزء من المرارة والجوع والجنون والرعب والفساد لا تفهمه الذكريات ولا يكتب عادة في دفاتر المذكرات . .

الذاكرة امرأة عاهرة، تتعري من ثيابها في حضرة من تشاء أو من يشاء، لكن الذكريات أو المذكرات، جسد عاقل من الأوراق والكلمات، جسد يتستر على زمانه وأسراره، لا يكشف غير المسموح به ولا يعطي للناس غير أعضاء مستورة مكتوب على ثوبها الخارجي «مسموح ومبارك من الرقابة» . . لا أحد يدري أي نفور وأي جنون وأي اعتناق وأي هوس تمارسه تلك الأعضاء المستورة إذا ما عشنا نفورها وجنونها واعتناقها وهوسها خارج بيت الرقابة وسمعتة الطيبة التي تشبه القصص القصيرة الطيبة الصالحة للنشر دائماً، مهما اختلفت سياسة هذه المجلة عن غيرها! . .

طفولتي ورمّ أسود من الشكوك والفقر والعيوب التي لا ينافسني على كنزها أيما طفل على امتداد المحلة . . هي كنز إبداعِي الذي طاردني وأرغمني على الكتابة . . لا أنكر أن أبي، وإخوتي، وأخيّاتي أول من دفعني إلى بيت القصة - ساعهم الله على أمراضهم وعلى وشم اليهود الذي ما زال محفوراً على جلودهم - فقد انتقمْتُ من شرورهم في عشرات القصص التي أنقذني الشيطان حقاً يوم علّمني أعظم الوسائل في القتل، دون رصاص وبلا سموم أو مؤامرات . . كنت أقتلهم في قصصي، وأضحك منهم - تماماً كما فعلتُ مع معلم اللغة العربية - وأراهم أمام الدنيا كلها، بأنني الوحيد الذي انتصر على قاتليه بلا رصاص ولا سموم ولا مؤامرات.

هل يدري بعض القراء أن الكتابة يمكنها أن تعالج أخطاء النفس وترحم المبدع من ارتكاب مئات الجرائم؟

سيقول واحد من النقاد المساكين إن الإبداع لا شأن له بأمراض المبدع، ثم يكتب آخر: إن القصة القصيرة أو الرواية أكبر من مجرد انتقام عابر . .

وهذا الكلام سيضاف حتماً إلى مجزرة النقد، وسوف تبوّب فقراته - لاحقاً - في مسلخ النقاد. أريد أن أخبركم أن ديستوفسكي لم يكن في أحسن أيامه إلا حالة باذخة من حالات راسكولنيكوف وإذا ما عاش هذا الكاتب العملاق حتى يومنا هذا، سيعترف أمامكم بما أقول . . وإذا ما انتقم أي مبدع في أيما عمل كبير مما قرأنا، سنعرف - إذا ما اجتهد النقد وتوفرت المعلومات وأسرفنا في الدخول إلى عالمه الشخصي - أن بعض انتقامه داخل عمله

القصصي، لم يكن غير بديل سافر عن عجزه المادي في الثأر من معذبيه ومن الراغبين في تمزيقه حياً.

واعذروني، إذا ما اعترفت لكم بجرائمي، وهي كما ترون مجرد جرائم من حروف أكتبها على ورق أبيض، لم أفعل فيها سوى أنني كنت أصرخ في بئر مهجورة، لم يصغ إلى صوتي أو صدى صوتي إلا عدد قليل جداً من البشر.. وأنا مع هذا العدد القليل سأكتفي وأقول:

- حمداً لله، هناك من رأي أصرخ في بئر مهجورة.

\*\*\*

من يتذكر سينما «الفردوس»، ساحة «الوصي» التي صارت فيما بعد «النهضة»؟ فلما في آن واحد، عربي وأجنبي.. ذاك التعبير كان يسحبني من «دشداشتي» وأنا طفل في الثامنة من عمري. لا أمتنع نفسي - الآن - من البكاء على طعم «العجة والصمون» وكيس «الشامية» و«الحمص».. درهم واحد كان يكفي أن تأخذ به من السعادة نصف ما تأخذه اليوم بألف دينار.

سينما الفردوس أعطتني في تسع سنوات، بعض عاداتي ومزاجي واعوجاجي وانفلات شقيقي وعلمتني المغامرة وطيبة القلب وأجمل سيئات العمر، سأرفض - أمامكم - نسيان فريد الأطرش وسامية جمال وعبد السلام النابلسي وفريد شوقي وفاتن حمامة، سأقول بلا خجل أن روبرت ميتشوم وغريغوري بيك وبيتي ديفز وغلين فورد وجيمس ستوارت وناتالي وود وأورسون ويلز ومارلين مونرو وآفا غاردنر وكلارك جيبيل وجاك ليمون - عيني على جاك ليمون - وحده كان مدرسة من الفن والعذوبة والإبداع.. بلا خجل أقول، إنهم أشبعوني وعياً وغمروني بالحب والفن وغطوني بالفرح ورموني إلى القشعريرة المبدعة، وإن أفلامهم عوضتني عن سوء تربيتي في البيت وبين أبناء محلة الطاطران الذين ينتظرون مني دائماً كيف سأروي لهم ما رأيته..

كنت أقص عليهم أفلام صلاح أبو سيف وكامل التلمساني وهنري بركات، أروي لهم حكاية فلاش غوردن أو طرزان أو الملك كالا، أقطع منها ما أشاء وأضيف عليها من خيالي ومن أكاذيبي وإخراجي ما يجعلني في نظر أطفال محلي، أخطر من ستيف ريفز وأقوى من شمشون الجبار وأكثر وسامة من جيمس دين.

أنا فخور بكمية الكذب التي رميتها على نبض قلوبهم وفي أدغال عقولهم البريئة، فقد ساعدتني أكاذيبي على الكتابة في وقت مبكر جداً.

من يعجز عن صناعة الكذب وترميم الخيال، أو يعجز عن إبداع الكذبة في طفولته وبدايات صباه، لن يصبح مبدعاً على الإطلاق، إن الولد الصادق دائماً والطيب دائماً، يمكنه أن يصبح قاضياً أو صيدلياً أو مهندساً معيارياً، لكنه سيعجز تماماً عن دخول مملكة الإبداع، وحتى إن دخل الصادق الطيب هذه المملكة وكتب ونشر فعلاً، لن يكون في نهاية المطاف سوى كاتب من نوع محمود تيمور

أو أنيس منصور أو آدمون صبري أو مصطفى محمود لكنه أبداً لن يصبح في يوم ما مبدعاً من غط غارسيا ماركيز أو عبد الرحمن منيف ولا من قبيلة فرانز كافكا أو يوسف إدريس ولا من جمهورية أليير كامبي أو وليم فوكنر.

سينما الفردوس، كانت، بالنسبة لي، مملكة داخل شعاب وانحناءات المملكة العراقية آنذاك، وسلطة «الفردوس» كانت فوق أوامر الحكومة والحاكمين، وما كنت أكسبه من حسنات أفلامها في أسبوع واحد، لا تمنحه سلطة الملك فيصل الثاني في عام واحد.

رأيت المئات من الأفلام، التي كنا نستوردها من مترو جولدين ماير وفوكس القرن العشرين والمئات من الرقع المصرية التي حفر ملامح عبد الحليم حافظ وشادية وهدي سلطان ونجاة علي في أصغر خللا العقل، وصارت بكتريا أجسادنا تتفاعل طردياً مع بحزان «الوردة البيضاء» وجرائم إستيفان روستي، نغني مع محمد عبد الوهاب، تنبأ بحفظ قصة الفيلم عن ظهر قلب.. وكانت بنات البيت يرقصن سراً أمام المرأة إذا ما رأتهن إحداهن نعيمة عاكف ترقص في حضرة المعلم محمود المليجي.

كانت السينما، أخطر الدروس التي أدمتها خارج السماح القانوني لطفل في العاشرة من العمر، وصارت بعد وقت قصير، أول الدروس التي أرفض إلا النجاح فيها بامتياز خمس نجوم.. وما زلت أدين لهذا العالم المتشعب الرهيب، فهو أول بيت علمني الكتابة.

الآن،

ماتت سينما الفردوس، قتلوها أمام عيني، صارت مجرد مخزن للخشب، هي التي أعطت الفائدة والمتعة للملايين الناس عبر ملايين الساعات..

أمنية كبيرة في القلب، أن أرى سينما الفردوس وأجلس أمام شاشتها مرة ثانية، وسوف أرى أي فيلم تعرضه، مهما كان رديئاً وتافهاً، وسوف أقول وأنا أخرج من بابها - من باب ذاكرتي وطفولتي وصباي - إن هذا الفيلم كان أجمل أفلام الدنيا.

\*\*\*

وأنا أتذكر سينما الفردوس، ومدرسة الأشبال، ومحلة الطاطران، لا بد أن يأتي على ذاكرتي ونبض قلبي، أحب أصدقائي..

كنا ثلاثة أصدقاء، لا نفرق، ولا نختلف إلا إذا شاء الشيطان أو معلم اللغة العربية، أن يسخر منا في وقت فراغه.. لم نفرق، لم نختلف طوال عشر سنوات من الدراسة والثروة والمحبة المعجزة، رغم أننا لا نشبه بعضنا في أي شيء..

كان حميد جمعة فيلسوف مدرسة الأشبال بلا منافس، ذكاء من النوع الفاجع الممتع، ذكي إلى حد أن معلم العربية - الذي كان يغازل أمي - يكره أن يراه معي، خوفاً من عدوى عبقريته لثلاثي تلبسني فأشعر بما يريد.. ومن يومها بدأت أفهم أن وجهي يعطي فكرة مغلوطة تماماً عن طبيعتي ومستوى يقظتي وذكائي.

أما حسين حسن فقد أحبيته كثيراً، لكنه أخذ حبي كله - مخلوطاً بكمية حبه - وأعطاه إلى حميد جمعة بلا تردد.

انغمس الأول في السياسة، وراح، حيث لا أدري ماذا حلّ به اليوم، بينها طمس الثاني في الحمرة والهموم وترك الشعر والترجمة والمناضي ..

ها زالا على قيد الحياة، وهذا عزيز على قلبي. سنوائي بينهما، لا أريد نسيانها أبداً، إنها - حقاً - أول أسباب كتاباتي. عندما أصبحت في الخامسة عشر من عمري، كنت «أموت» في إحسان عبد القدوس، أبكي مع أبطاله إذا ما تعذب أو انكسر أي واحد منهم، وأرقص طرباً مع الحفائات من بطلاته إذا ما أعطت إحداهن كنوزها على فراش من حرير، لكن حميد جمعة مزق إحسان عبد القدوس أمام عيني، فورة غضب لا أنساها، وراح يهزأ من طول مراهقتي .. ماذا أفعل؟ اعترف، وأنا لا أشعر بالذنب أو الغباء، لم يستطع أي كاتب في العالم أن يرغمي - يومها - على شراء «عجائبه» كما فعل عبد القدوس .. كان عمري مجرد سنوات قليلة جداً، من أين جاء حميد جمعة بذاك الذكاء المبكر حتى يسخر من أفضل كتاب الدنيا يومذاك؟؟

بعدها، لم أقرأ عبد القدوس، أو هكذا أقسمت ثلاث مرات في جلسة صاحبة مقدسة في بيت حميد جمعة، حضرها - متباهياً - حسين حسن، وكيف لا يتباهى، هو الذي يشتري مجلة الآداب ويقرأ ولیم بليك ووالث ويتان ومايكو فسكي.

لكنني، بعد أن شبت من مواعظ الأول ومن سخرية الثاني، بعد أن طال انكساري أمام عيونهم وكاد الدمع أن ينهمر من نبض قلبي، رجعت إلى دارنا، وبدأت أقرأ في الجزء الثاني من أنف وثلاث عيون .. ثم اشتريت في اليوم التالي آخر أعداد مجلة سهيل إدريس، حشرت بين صفحاتها ورقة صغيرة توهم أصدقائي بأنني أقرأ أدغار آلن بو ..

وبقي إحسان عبد القدوس تحت مخدتي - كما المراهقات - سنة أخرى، قبل أن أقول له وداعاً، بإرادتي ..

حميد جمعة، هو الذي أنبأني - ذات صباح - وهو يقرأ في رسالة حب كنت كتبته إلى جارت، بأنني أكتب «شيئاً» يستحق النشر .. لم أصدقه طبعاً، لكنني فعلت برأيه سرّاً، وكم أصابني الغرور والدهشة معاً، عندما قرأت اسمي في جريدة الأنباء الجديدة في اليوم الرابع من شهر شباط عام ١٩٦٣ إذا لم تكن الذاكرة قد تفسخت وأصابها الخراب.

في ذاك اليوم الاستثنائي الباهر الخطير من حياتي، رأيت القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي، كان لامعاً بين أسماء من عاصروه، سألتني من أكون، فقلت كما التلاميذ:

- أنا عبد الستار ناصر، كتبت قصة في هذه الجريدة.

يومها، كان الربيعي هو الذي يشرف على صفحة «أدب وأدباء»

أما أنا فقد بدأت في «مجلة القارىء» وهي صفحة لا يكتب فيها غير المبتدئين، ظهر فيها عشرات القصاصيين الذين نسمع بهم اليوم، وكان الوصول إلى صفحة «أدب وأدباء» يستغرق أعواماً من التجربة والمغامرات والقراءة وممارسة الكتابة، لكنني ما أن أعطيت قصة «الاعتراف» إلى الربيعي حتى نشرها فوراً .. ولا يدري عبد الرحمن مجيد الربيعي حتى الآن، أنه يومها جاء بأخطر منافسيه في كتابة القصة القصيرة وأعطاه فرصة أن يرى اسمه النور.

حميد جمعة، لا يدري كم هي حصته في حياتي، وكذلك الصديق الرائع حسين حسن، وأنا، وفي هذا الجزء الباذخ من أيام الطفولة والصبا، حريص على الرجوع بذاكرتي إلى أعوام الصدق والبساطة والمحبة التي صنعت شكل كتاباتي، وأعترف بصوت عالٍ وأقول:

- أنا لا أعرف هل كان يمكنني أن أتورط في الكتابة إذا لم يظهر هذان الرائعان في حياتي؟

\*\*\*

في طفولتي وصباي، لم أقرأ، لم أسمع أن هناك أدباء في العراق، كان الشارع خالياً منهم، ليس ثمة رنين أو إشارة توحى أو تشير إلى نتاجهم أو ملاحظتهم، طغيان الكتاب العرب - وخاصة أهل مصر - كان هو المنبع الذي نشرب منه، قرأنا المنفلوطي وبكينا معه في العبرات .. أذكر أن هذا الرجل المعمم، كان قد سيطر على مجسّات عواطفنا، وصار فيما بعد سيدنا، فقد فرضناه على مشاعرنا بإرادتنا، ولم نكن يومها نعرف الفرق بين التأليف والترجمة، ذلك أن رواية الشاعر التي أخذت معها نصف آهاتنا ونصف مراهقتنا، جاءت وتسربت إلى بيوتنا تحت اسم مصطفى لطفی المنفلوطي ولم نسأل عن المؤلف الحقيقي ..

بالنسبة لنا كان المنفلوطي هو الخالق والمبدع، ومن العيب أن نسأل عن اسم آخر ما دام كل واحد من أبناء الماضي لا يريد أن يصدق، بل، لا يريد أن يعرف أبداً أن المنفلوطي كان مجرد مترجم في هذا العمل الذي هزّ أجسادنا وضائرتنا وأبكائنا بين سطر وآخر كأننا نبكي أقرب الناس إلينا.

يوسف السباعي، جبران خليل جبران، أمينة السعيد، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، محمد عبد الحليم عبد الله، وعشرات الكتاب، كل واحد منهم أخذ حصته من إعجابي ومن سباتي إليه ..

لا أريد نكران الماضي، على حساب الحقيقة، فقد كنت أقرأهم بإعجاب باهر، وفي اليوم الذي جاء فيه يوسف السباعي إلى بغداد، كنت أول من اتصل به تلفونياً، حتى أقول - كما المعجبين البسطاء - بأنني لا أصدق أن هذا الرجل الخارق يعيش حقاً في بغداد، سألته عن صحة أولاده وعن آخر ما يكتب، ذكرت عبر أسلاك الهاتف نادية وبسین الاطلاع اذكريني ورد قلبي كأنني واحد من أفراد عائلته، وأجاب هادئاً صبوراً على سؤالاتي وسخف استفساراتي،

لكنني يومها كتبتُ في مذكراتي «إن يوسف السباعي جاء بغداد ورحت أحكي معه طوال المساء»!.  
عندما قررتُ أن تكون مذكراتي صادقة جداً، شطبتُ بالقلم الماجيك على عبارة «طوال المساء» وكتبتُ مكانها «طوال ثلاث دقائق فقط»..

\*\*\*

بدأتُ مبكراً، والبدائيات المبكرة جدّ خطيرة، فقد استلمتُ نصيبي من مؤامرات الكبار وسخريتهم ومباهااتهم أمام هذا الدعي الذي يريد أن يكون مثلهم ويدخل قصر الكتابة والشهرة والمجد.  
نعم، كنت أريد أن أكون مثلهم، اسمُ يشعّ بين السطور، على أعمدة الجرائد، وبين طيات المجلات، لكنني أبداً، ورغم بساطتي وحماقتي وصغر سني، لم أطرح نفسي بالطرق الرخيصة التي اكتشفتها فيما بعد، كانت الكتابة بالنسبة لي مقدسة كما القرآن، أو هكذا أوهمني عباس محمود العقاد وطه حسين وسلامة موسى. ساعهم الله فقد رموني إلى بحيرة من الشعارات والمبادئ، كان الوقت الذي جثتُ فيه قد مزقها ورمها على بحر صاخب وأمواج ترفع من تشاء وتأخذ إلى جوفها القاتل من تشاء..

لكن المرح الذي أخذني بين غضبه وعنفوانه وجبروته، رماني على جزيرة خالية من الطواويس، بدأتُ فيها وحدي، أكتب على طريقي، وأعيش على هوائي، لم ألتفت إلى أسلوب المبدع الفلاني الكبير، ولم أتأثر أبداً بما يريد الناقد الفلاني الأكبر..

تلك الجزيرة التي جثتها وحدي، أنقذتني من السرقات والاقتباس وتوارد الخواطر واستئجار الشكل والمضمون، فقد كنت أعيش فيها وحدي، مع طيورها وأسماكها ونخيلها وأشجارها وثمارها، التي كانت أعظم الكنوز..

وما زلتُ أحمد الله آلاف المرات، وأنا أتذكر أن الطيور والأسماك والأشجار والنخيل والثمار لا يمكن أن تسرق أو تقتبس أو تتكرر أو تستأجر شكلاً لا يناسبها أو تعيش في مضمون لا ترتبط به.

وفي تلك الجزيرة المنسية البعيدة الشاسعة، بدأتُ أخلق أبطالاً، أتذكرهم بهدوء وفطنة، يحضرون إلى مخيلتي، فأكتب عنهم بهدوء

وفطنة، لا شأن لي بما سوف يقال عني وعنهم، ذلك أن الخالق لا يسأل العبيد فيما أبدع، ولا يريد رأياً فيما صنعت يده ولا يلتفت إلى مشاكسات مخلوقاته أو منازبات من تهيأ له - محض صدفة - أن يدخل تلك الجزيرة ويقول فيها رأياً أو يكتب عنها فكرة أو يتوسل الانسان الوحيد الذي عاش فيها، أن يهجرها ويتعد عنها حتى يعيش مثلهم في مأخور الحياة، يتعلم الشتائم والحقد والضغينة والغيرة والنفاق والحسد الرخيص..

تلك الجزيرة، كانت مملكتي، وفيها، وعليها توجت نفسي، مشيتُ بين شعابها وغرائبها، مشيتُ على ترابها وبين طيات طينها النبيل، وقلت: أنا الذي يختار سلوك حياته، وليس من «بشري» في العالم كله يمكنه أن يرسم لي أسلوب حياتي أو يجبره على أن يخطط لي أسلوب كتاباتي.

أنا حياتي، وأنا أسلوب، بهما أعيش، وبينهما أتحمس نبض قلبي وأوجاعه ونصائحه التي أمشي على هداها، ذلك أنني - منذ نظقت اسم أي - لا أحب النصائح مطلقاً ولا أنفذها أبداً، إلّا إذا جاءت عن طريق القلب، قلبي.

العقرب التي خرجت من سرداب البيت، ذات مساء، أخبرتني: إننا فقراء. كنت أمشي خلفها، بملايس جاءت عن طريق الشفقة.. كنت أخاف هذه العقرب، لم أتمكن أبداً من سحقها وإنقاذ عائلتي منها..

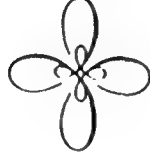
اليوم، وبعد هذا الزمن الممتد من وهج الطفولة إلى سن اليأس، اكتشفتُ أنني باختياري وإرادتي تركتُ العقرب تسرح وتمرح بين سرداب البيت وشرخ الجدار، ذلك أنها أعطتني - إبان خوفي منها - كمية من القلق والرعب والتوجس والوساوس ترغمني على البقاء مستيقظاً حذراً، أعوذ بالله أن «يحضرون» كما تقول آية القرآن التي ما زالت حتى اليوم على جدار بيتنا في الطاطران.

لم أكن أدري من هم الذين سوف «يحضرون».. لكنهم، والعقرب معهم، ساعدوني على أن أكون أغنى فقراء العالم.. ساعدوني - حقاً - على دخول منزل الكتابة، وأرجو أن أبقى بين جدرانها إلى آخر يوم في حياتي.

بغداد



# البحيم



## حمد شهاب الأنباري

«كلّ جيلٍ يظنُّ ولا شك أنه مقدّر له أن يعيدَ بناء العالم أما جيلي فأنه يعلم أنه لن يبنيه ولكننا يبدو أن مهمته أعظم لأنها قائمة على دفع العالم عن الأنهار»

البير كامو

سَقَرُ أمْ جَبَلٍ من ناز؟

أم دمي المسفوح على أرجاء الله فصار الكون جحيماً - ؟  
لم يقرأني العرافون ولا الكهان -

ولكني كنتُ تحسستُ دمي الموار دمي العابث في النار وفي معصيتي .

يا أيتها الأكوأ ويا أيتها الأزمان أنا أكبرُ منكم . . . -

إن حدود دمي سبعُ سموات والأرضون فمن يكبرني؟؟

كبر الدم الأسمى وصار سفوحاً

فارحم بقلبك رأسه المذبوحاً

وانظر بعينك قاتليه فإنهم

ملأوا صبابته أسس وقروحاً

جَبَلٍ من نار أم فاكهة مشتعلة؟؟

ها أنت توهمت الآن فأبطلت الرؤيا . . .

أبطل دمع العين وأبطلت الساعة نظرتك المنخذلة .

شجرٌ من نارٍ فاجعة الموسم تحت قميص النوم -

انتبهوا لهواي انتبهوا لحصاد الرؤيا في النوم فإني مرتبك -

هذي الليلة . . مشتعلاً حذً جنوني وانتبهوا قد تقعُ الفأس على

الرأس -

هنا لا عاصم غير دمٍ مسفوح .

فدعوني أسلم بالجلد وبالريش ورأسي المذبوح .

قمرٌ من نارٍ يطلعُ هذي الليلة فوق ربوعي . . قمرٌ في الروح -  
وجمرٌ يتوهج في الكفين .

الليلة صاعقة هبطت فارتقبوا قد يشتبك الحابل بالنابل -

والصاعد بالنازل فانزل فوق مراقي الروح فقلبي لا يسع اثنين .

نارٌ على قلبي وجرٌ في يدي

وهواي يذكيه الدم الموار

قدرتُ تظلُّ الروح يعصرها الأسى

فعل جناحي حطت الأقدارُ

قدرتُ أم جرُّ الفلوات .

يصعد فوق معارج هذا الجسد الناحل -

يا زمن العصيانِ خنانيك فلا تكسرنِي قد وهنَ العظم فخذ بيدي

واحمل بلواي على ظهرِ الريح فإني جدٌ ضعيفٌ وشراعي مرقه

العصف -

وقلبي صدى فترقق بالجسد المقتول .

فلعل الطعنة حين تحيي تضيغ بوادٍ مجهول .

مشتعلاً كان وفي عينيه دمٌ مرٌّ وعلى الشفتين دمٌ كالنار -

كها المهل سخين ها أنكموا الساعة تعتصمون بحبل دمي -

تعتصمون ببلواي أنا الجسد المقتول ولا حول لدي -

فإني مرتبك هذي الساعة محتشدٌ بالهم وباليين .

فدعوني علّ الخطوة تفلت من شرك مطائدكم -

لكن من أين؟؟

بغداد

# أربع قصص قصيرة

## صلاح زكنه

### ١ - إعدام:

.. رأى الناس متحشدين في الساحة العامة فاندس بينهم رغم مقتته الشديد للزحام، أرهف سمعه ليلتقط بضع كلمات توضح له سبب تجمعهم بيد أنهم كانوا واجمين صامتين وعيونهم زائغة، وإن تحدثوا... فهمساً.

سأل الرجل الذي يقف بجواره:

- ما الذي يجري هنا؟

زَمَّ الرجل شففيه وابتعد عنه.

جال بعينه في كل الاتجاهات فبانت له وسط الساحة سبعة أوتار مثبتة على الأرض بشكل متواز ومستقيم. وشاهد نفرأ من المسلحين يقتادون سبعة رجال ويشدونهم إلى الأوتاد، ألقى المسلحون وانهمر الرصاص من بنادقهم ومزق أجساد الرجال السبعة. تفرق الحشد كل إلى سبيله، أخذ يجرجر خطاه ويحترق المشهد المروّع في ذاكرته... أثار إعلان فلم سينمائي انتباهه: «الحب رماً بالرصاص».. حثّ الخطى إلى دار العرض اقتنى بطاقة، دخل الصالة وراح يتابع الممثلة على الشاشة وهي تهزّ ردفها الثقيلين بغنج، وثمة شاب وسيم يغازلها ويتأمل مفاتها بعينين شرهتين، وهي تستجيب على مهل، وتغاريه بدلال... شعر بالاختناق فترك الفيلم، وخرج.

رجع إلى الساحة العامة، الأوتاد ما زالت قائمة في أماكنها ويقع الدم متخثرة طرية، استند إلى أحد الأوتاد، خيل له أن أحداً ما أوثق معصميه من الخلف وأن الناس متجهرون ينظرون إليه بعيونٍ

زائغة، وأن بضعة مسلحين أخذوا يطلقون عليه الرصاص والدم يتدفق منه ويختلط بدماء الآخرين... فخرّ على الأرض صريعاً.

### ٢ - الخروف:

.. منذ أيام وأنا ألاحظ الصوف ينبت على جلدي، واليوم اكتشفت وجود قرنين في أعلى رأسي وارتضيت بالأمر الواقع على مضض.

ارتديت ثيابي واعتمرت قبعة أخفيت تحتها قرني وخرجت إلى الشارع، وحين رأيت جاري. بادرتُهُ بالتحية وبدلاً من «صباح الخير» رحت أنغو في وجهه: باع..

أحسست بالخجل والارتباك وهولت بأقصى سرعة إلى دائرتي وولجتُ غرفتي وجلست إلى مكثي، دخل الفراش وسرعان ما خرج. وبعد برهة من الزمن عاد بصحبة المدير الذي راح يقهقه خلاف عادته:

- ما هذا؟! خروف في مكان السيد وديع!!

أردتُ أن أقول «أنا وديع ولستُ بخروف».. لكنني خفتُ أن أنغو ثانية ويزداد الطين بلة.

قال المدير أمراً للفراش:

- هيا أحمله إلى البيت.

حملني الفراش إلى بيت المدير، فاستبشرت زوجته بي، وأخذ ابنه الصغير يلاعيني ويداعيني...  
وفي المساء أحضر المدير جزاراً خشناً وبيده سكين حادة وهو يربت على ظهري:  
- يا له من خروف سمين!  
وفي اللحظة التي قررت أن أصرخ بأني لستُ خروفاً.. راحت مدينة الجزار تحزُّ رقبتي.

### ٣ - حق النباح

... وأخيراً قرر الكلب الهزيل الرحيل عن البلاد بعد أن أنهكه الجوع، وفي منتصف الطريق إلى البلاد الأخرى التقى كلباً من تلك البلاد معتزماً الهجرة إلى بلاد الكلب الهزيل. فسأله الأخير:  
- حدثني يا زميلي عن بلادكم.. يقال إن الخير فيه وفير.  
أجاب الكلب الآخر:  
- أجل.. أجل.. اللحم والعظام.. و.. و.. قاطعه الكلب الهزيل الجائع مندهشاً:

- إذن لماذا تريد الرحيل عن بلادك؟!  
فهمس الكلب في أذن صاحبه:  
- لأن النباح هنا محظور وأنا أريد أن أنبح.  
حينذاك قفل الكلب الهزيل راجعاً إلى بلاده وبصحبه الكلب الآخر، وهما لا ينفكان عن النباح.

### ٤ - صورة طبق الأصل:

دخلت الحمام على عجلة من أمري وخلعت ثيابي وفتحت صنبور الماء فراح «الدش» ينث الماء على جسدي... شيئاً فشيئاً بدأ جلدي ينكمش، وبعد هنيهة راح ينبعج بفعل الماء ثم يتشقق ويتمزق، ووجدتني أرى أحشائي الداخلية، الأمعاء والقلب والرئتين والكليتين، وهذه بدورها أصابها البلل وبدأت تتضاءل وتتلاشى ولم أسعف نفسي بالخروج مسرعاً من الحمام وتنشيف جسدي، وتحفيفه بالحرارة لأنني نسيت تماماً حقيقة أنني من كارتون وورق.

المراق

## صدر حديثاً

### إيفي بريست

رواية المانية

تأليف: تيودور فونتانه

ترجمة: سناء كرم

هذه الرواية التي تعتبر رائعة فونتانه. الكاتب الألماني الشهير هي أيضاً إحدى روائع المدرسة الواقعية الألمانية. كما اعتبرها النقاد بمستوى «آنا كارانينا» لتولستوي و«مدام بوفاري» لفلوبير.

أما شخصية إيفي، شخصية تجتذب القارئ بتصرفها الطبيعي والعفوي، فقد نشأت في أجواء الحياة الريفية الحرة والبريئة حيث أغرم بها البارون «انشتاين» وتزوجها، وتذهب «إيفي» بصحبة زوجها إلى مكان بعيد على بحر البلطيق، فتعيش في حالة فراغ دائم. وتنجرف هناك في علاقة مذبذبة تجعلها تعسة. وقد شاء القدر أن يكشف زوجها عن علاقتها السرية، فكان أن انقلبت حياة «إيفي» رأساً على عقب. ونحن كقراء ندخل إلى صميم قلبها، نشاطرها أحزانها ونتعاطف معها. وبعد سنين من الشقاء والنفي، تتصل من جديد بالطبيعة الجميلة، بفضل حياة حرة تتصالح فيها مع نفسها ومع العالم. وفي النهاية تموت إيفي مذبذبة بريئة.

منشورات دار الآداب

# البحث عن الحلم الهارب

## قراءة في رواية «من يرث الفردوس» (\*)

باتر جاسم محمد



كتبت فرجينيا وولف مرة عن الوهم الذي يسقط فيه بعض الروائيين الذين يكتبون عن أشياء غير مهمة ويهدرون الجهد والصناعة الفائقة ليجعلوا الأشياء التافهة والزائلة تبدو كما لو كانت حقيقية ودائمة<sup>(١)</sup> وهكذا اختلفت غايات الكاتب، ووضع لنفسه أهدافاً أخرى، فلم يعد معنياً بالنظر الى الأشياء كما هي، فاستبدل البصر بالبصيرة، وجعل مهمة الكشف عن معنى الوجود الموضوعي فأصبح الوجود الواقعي يخضع لعملية خلق وتغيير وتشويه دون أن يعني ذلك التشويه انقطاع الصلة بين الواقع الفني والواقع الموضوعي، والا فإن ذلك يشبه «إنكار الواقع في نساء مودلياني المستطيلة، أو وجوه بيكاسو ذات الجوانب الأربعة غير المتناسقة، أو سيرك ميرو»<sup>(٢)</sup>. من هذا يتضح أن التشويه ينشأ في النص الروائي لحاجات جمالية متجددة وأنه يأتي استجابة لموقف جديد وحساسية جديدة، فهو والحالة هذه «تحويل مراقب» وما ذلك إلا لأن «ما يعكسه العمل الروائي يخضع لعملية تحويل كاملة»<sup>(٣)</sup>. من هذانخلص إلى القول بأن السؤال الذي واجهه الروائيون العرب في المرحلة الراهنة هو

«المرأة بالألم تلد وبالألم تكبر، وبالألم تدور عليها الشهور، وبالألم تنام وبه تصحو وعلى مذاقه تموت» (ص ٢٧ من الرواية).

- ١ -

لم تعد الرواية الحديثة معنية بإثبات إمكانية السرد أن ينقل الواقع الموضوعي، أي أنها ما عادت رواية (واقعية) بالمعنى الانعكاسي البسيط، فلقد اكتشف الروائي أن للسرد إمكانات كبيرة تجعله فناً يضارع الشعر في بعض وجوهه، ولقد ترتب على ذلك أن السرد قد صار يستعيز بالأسطوري عن التاريخي على مستوى تجسيد الأحداث والشخصيات والواقع الخارجي، وبالشعري عن الخبري والتقريرى على مستوى الإنجاز اللغوي (الكلام). وبذلك فقد هجرت الرواية الحديثة العقلنة والسببية بمعناها الضيق واستقبلت حساسية جديدة في الإنشاء السردى ففتحت بذلك أفقاً جالياً وسيعاً يتقبل أية نقلة مهما كانت غرائبية، شرط أن يتنظمها منطق داخلي يبررها في السياق السردى. ولقد ترتب على هجر التقرير والوصف المتهمل الذي كان سائداً في رواية النصف الأول من هذا القرن في الأدب العربي، أن اتجهت الرواية الى كلام يتميز بالتركيز والصفاء<sup>(٤)</sup>. فأصبحت الوظيفة الجمالية تتفوق على الوظيفة الخبرية للنص السردى، وعلى الوصف بوصفه جزءاً مهماً من السرد. ولقد

(٢) نقلاً عن مقالة «عناصر الحداثة في الرواية المصرية» لفردوس عبد الحميد البهنساوي. ص ١٣٢ من مجلة فصول العدد الخاص بالحداثة في اللغة والأدب. الجزء الثاني ١٩٨٤.

(٣) «الشئ الروائي» لأنيس ن. ترجمة محمود منقذ الهاشمي. ص ٦٢. مجلة الموقف الأدبي. العدد ١١٢ آب ١٩٨٢. وتشير ملاحظة الروائية أنانيس ن. ضمناً إلى حقيقة أن الحداثة كانت تسير بخطوات متوازنة في كافة الفنون.

(٤) النقد البنيوي للحكاية لرولان بارت. ترجمة أنطوان أبو زيد. ص ٧٤. الناشر عويدات - بيروت - باريس ١٩٨٨.

(\*) صدرت رواية من يرث الفردوس للقاصة لطيفة الدليمي ضمن سلسلة «الرواية العربية» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٧.

(١) نغز هنا بين اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية والكلام بوصفه تجسداً متعينا لجانب من إمكانات اللغة، فالنص الروائي وفق ذلك كلام وليس لغة.

التالي: كيف تصوير الرواية رؤيا شاملة للنفس والمجتمع والحياة دون أن تنخرط في وهم تصوير التفاصيل اليومية العادية؟

## - ٢ -

لقد كانت إجابة كل روائي تختلف في هذا الأمر أو ذاك عن إجابة غيره عن نفس السؤال، وتجيء رواية من يرث الفردوس للسيدة لطيفة الدليمي لتكون إجابة الكاتبة التي تحمل في طياتها المشكلة والحل على تفاوت في ما أصابته من نجاح. فقد وجدت الكاتبة نفسها إزاء أسئلة الواقع السياسي والاجتماعي المتداخلة مع الأسئلة الشخصية، وهي أسئلة نابضة، حارة، وخطيرة فاخترت أن تتجاوز عالم الواقع في ظاهره وفي شكله البدائي لتقيم بواسطة الحكاية المشتقة من الخيال واقعاً فنياً وجمالياً آخر يوازي الواقع الموضوعي ويفجر معناه الرمزي والاليجوري، وبذلك فإن التشويه الذي أحدثته الكاتبة في الواقع الموضوعي تجسد في نقله إلى عالم الخيال والحكاية الفريد. وهو عالم يقترب كثيراً من عالم حكايات ألف ليلة وليلة. وبذلك استقام لها عالم جديد زاهر بالمعطيات الرمزية مما يؤثر لهذا العالم سياقاً تأويلياً يعيد ما هو لا تأريخي (أي عالم الروائي السردى والحكاية) إلى تعالق وثيق بما هو تأريخي (الواقع الموضوعي في مستوياته المختلفة). ما أنشأته الكاتبة من مبنى ومتن حكائين يشفان ويكشفان، في علاقتهما بالواقع الموضوعي وإشارتهما المتشابكة معه، عن ثراء تأويلي يجعل الرواية تتمثل الواقع وأستلته رغم خيار مفارقتها في التصوير السردى، مما يثبت أن للسياق الاجتماعي فعلاً داخلياً في العمل الروائي مهما كان شكله الفني ومهما كانت خياراته. ولكنه فعل خفي وغير مباشر ويترشح عن النص الروائي وليس سابق له أو مفروض عليه من الخارج<sup>(٥)</sup>.

## - ٣ -

يتخذ مسار الأحداث في رواية من يرث الفردوس نسقاً زمنياً خاصاً. فهو إذن يتزاح عن السياق الزمني الخطي التقليدي ليكون على الشكل التالي:

بداية الرواية الهروب من حصن المسهج (وهو ذروة أحداث الرواية التي تبدأ من النهاية) ← رجوع إلى مدينة مدرارة، تلك المدينة التي «تأكل أرواح بنينا بأصابع من شهوات مجنونة» لتقديم الوقائع التي عاشتها البطلة مزينة النادري وعلاقتها بسحبان الغفاري وملاحقة عواد السليم لهما وللحب الوليد الذي نشأ بينهما

(٥) ينظر بصدد المبنى الحكائي والتمن الحكائي كتاب نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس وبخاصة آراء شلوفسكي في الصفحات ١٢٢ - ١٥٢. ترجمة الدكتور إبراهيم الخطيب. الناشر الشركة المغربية للنشرون المتحددين. الرباط ١٩٨٢. وبصدد العلاقة بين النص الأدبي والسياق الاجتماعي ينظر «النقد البنوي بين الأيديولوجية والنظرية» للكاتب عماد علي الكردي. ص ١٤٣ - ١٥٤. مجلة فصول العدد الأول لعام ١٩٦٣.

← هرب مزينة وسحبان من مدينة مدرارة ← الوصول إلى حصن المسهج والوقوع تحت طائلة الوهم بأن الحصن يمثل المدينة الحلم وقد تجسدت في الواقع ← متابعة حياة الحصن وأحداثه وأشخاصه ثم انكشاف حقيقة الحصن التي تصيب مزينة وسحبان بخيبة أمل كاسحة ← قطع تسلسل الأحداث والعودة إلى مدينة مدرارة لمتابعة شخصيات انقطعت عن الفاعلية في الرواية (الفصل الثاني عشر) ← الهرب من الحصن مرة أخرى باتجاه جبل الساهور ← النهاية.

ومن نافلة القول أن هذا السياق يغني بتفاصيل تثير دلالاته وتمنح الأحداث معانٍ تلمس جوهر المشكلات الاجتماعية والفكرية والشخصية، لذلك فإنه يتطور وينمو من تفاعل حكيتين إحداها شخصية وذاتية (علاقة الحب بين مزينة وسحبان) وهي حبكة تعيد طرح مسألة المرأة والرجل، والأخرى اجتماعية عامة (الواقع الاجتماعي في مدرارة، وهو واقع فاسد تكون فيه آلية توجيه الأحداث والسيطرة لعواد السليم الذي يتخذ من نفوذه الغريب وسيلة لمحاصرة الحب النقي الناشب بين مزينة وسحبان، وإذ يشعر العاشقان باستحالة البقاء والتعايش مع هذا الواقع يقرران الهرب منه. ولسوف تكون رحلة هربهما، في جانب من دلالاتها، تعبيراً عن فشل الحل الذي يتخذ الهرب وسيلة للقفز عن مشكلات الواقع. كما أن بقاء مزينة وسحبان لمدة عشرة أشهر في حصن المسهج سيكشف حقائق كثيرة على المستوى الفردي (تبدل سحبان واهتزاز ثقته بمزينة) وعلى المستوى الاجتماعي إذ ستظهر حقيقة الحصن الذي سيرتد إلى مثل دموي لمدينة مدرارة. ومن تفاعل هاتين الحكيتين ينشأ المعنى الكلي أو التأويلي لرواية من يرث الفردوس.

## - ٤ -

إن بناء الشخصيات في أية رواية يكون بتضافر وسيلتين أساسيتين هما الإخبار بواسطة الراوي أو السارد لصفات الشخصية، ثم زج الشخصيات في مواقف وأحداث الرواية لكشف الجوانب السلوكية من الشخصية. ونجد أن السيدة لطيفة الدليمي قد وازنت، في أغلب الأحيان بين تينك الويلتين. فقدمت لنا شخصية «مزينة النادري» بوصفها شخصية إشكالية من الطراز الأول. تقول مزينة لسحبان «كنت ابنة الشجر والماء لا ابنة أبي وأمي. بنات المدن يتمين إلى حضن الأم وصلب الأب، أما مزينة فهي ابنة الماء والتراب» (ص ٢٥). ويشير هذا القول إلى سمة جوهرية في تكوين مزينة النفسي والفكري، فهي شخصية مبانة ومفارقة للنموذج المألوف الذي ينتمي إليه جنسها، بمعنى أنها شخصية مغتربة اجتماعياً، وهي في نفس الوقت تجسد نفسها قريبة من عناصر الطبيعة، ومثل هذه الشخصية لا يمكن أن تتطابق مع السائد والمألوف من أنماط السلوك، فهي إذن شخصية اقتحامية على المستوى السلوكي والأخلاقي، وهو ما يجعلنا نتقبل ونتفهم الخرق الذي تقوم به للمألوف الأخلاقي في المجتمع. ويظهر سياق

الأحداث أن شخصية مزينة شخصية فاعلة ومحركة ومؤثرة، فهي بما تملك من خصال خارجية (جمال الصورة) وخصال داخلية (ذكاء وطيبة وحس عالي بالجمال والحق والخير واستعداد للتضحية من أجل ما تعتقد) تؤثر فيمن حولها، فهي تؤثر بخصالها الخارجية على الشخصيات الشريرة (عواد السليم وأياس النادري) لتدفعها إلى مزيد من الاستقطاب الشرير، بينما تؤثر بخصالها الخارجية والداخلية في الشخصيات الطيبة (سحبان، والد مزينة وهب المليلي) فنجد، إضافة إلى علاقة الحب التي تربط مزينة بسحبان، أن والدها يغفر لها هربها معه لأنه يدرك أسباب الهرب وأخلاق ابنته، فلا يستجيب لضغط العرف الاجتماعي الذي يدين الهرب مع العشيق. أما سحبان فإنه يتأثر بشخصية مزينة بشكل شبه مباشر، ذلك أنه «مد عرف مزينة أيقن أن الشرارة قد انطلقت من أعماق الكون لتضيء روحه» (ص ٨٥). فهل كانت مزينة شيئاً آخر سوى هذه الشرارة الكونية؟ لذلك ليس مستغرباً أن يصف حبه لها بأنه «نقطة التحول الحاسمة، هبة السوء لروحه القلقة» (ص ٨٦). إضافة لذلك فإن مزينة تملك حساً فريداً يتجاوز الآتي إلى الموهل في القدم. تقول لسحبان: «أشم رائحة العصور السحيقة، أسمع لهاث الأرواح التي تطوف هنا، نساء ورجال مروا من هنا وماتوا واختلطت خلاياهم بتراب الأرض» (ص ٨٧). هذه هي بعض من أهم صفات البطل الإشكالي متجسدة في مزينة النادري. ولكي تصبح الشخصية أكثر إقناعاً وموثوقية جعلتها الكاتبة تخوض مغامرة الخلاص الروحي والجسدي والاجتماعي فاقرن لدينا الإخبار السردى مع التجسيد الفعلي والسلوكي الكاشف عن مناقبتها وفعاليتها وقدرتها على أن تكون مركز أشعاع وتأثير فيمن حولها. ولذلك فإنها «تجاهد لتبلغ مرحلة التفاني فيما تؤمن به» (ص ٨٧).

تمثل شخصية سحبان الغفاري قطب الفاعلية الثاني في الرواية، وقد تابعته الكاتبة في كثير من حالاته الانفعالية والتأملية مستخدمة الإخبار السردى حيناً والكشف السلوكي حيناً آخر. وسحبان الغفاري شخصية إشكالية أيضاً، فهو «تدور في داخله البراكين، الرغبات، شطحات الفكر، الغضب، السعي لبلوغ الكمال المستحيل، التوق إلى تحقيق الامتلاك الكلي في الحب والعشور على معنى مركزي ترتبط به كل تلك القوى المواردة في داخله» (ص ٨٦). وتظهر المقارنة أن سحبان يتوق «إلى الامتلاك الكلي في الحب» بينما مزينة «تتفاني فيما تؤمن به» وأن سحبان يعتقد المعنى للمركزي بينما تكون مزينة واثقة من نفسها ومن مسارها الحياتي ومن خياراتها، مما يؤثر فروعاً دقيقة بينهما على الرغم من اشتراكهما في كثير من الصفات وفي خلق وتكوين الكثير من أحداث الرواية. وتلعب نزعة الامتلاك الشرقية دوراً مهماً في التطور اللاحق في علاقة مزينة بسحبان، إذ تدفعه إلى التشكيك في شرف مزينة في فصل «من يمنع ربح الجنون» فيقول لها «سأقاتلهم لأحتفظ بك... ولن أدع أحداً يمسك سواي... أو أقتلك» (ص ١٥٨). وتقول عنه مزينة مناجية نفسها

«أي وحش تحت قناع الرجل العاشق» (ص ١٦١). وإذا كان سحبان قد احتفظ بدرجة عالية من الثبات إزاء القضايا العامة التي تخص الحصن وتخص التصدي لظلم أياض ومطيع فإنه قد أظهر تذبذباً في علاقته بمزينة، وهو تذبذب غير مبرر بما فيه الكفاية وقد يكون إسقاطاً لموقف شخصي.

أما شخصية عواد السليم فقد كانت شخصية غمطية، ومثالاً للانحطاط الخلقي والاستعداد لارتكاب الجريمة من أي نوع كانت. ولقد عاملتها الكاتبة وفق منطق خارجي فاكتفت بوصفها من الخارج سلوكياً ولم تستغل إمكانات أسلوب الراوي كالي العلم في الدخول إلى عالم عواد السليم النفسي ولم تنقل لنا أفكاره وتأملاته الخاصة ففقدت الرواية بذلك فرصة أن تتحول إلى رواية متعددة الأصوات. وليست شخصية عائدة السليم المرأة السيئة السمعة والتي تمارس مهنة مشبوهة بأحسن حظاً من هذه الناحية، فهي قد ذكرت مرات عدة في الرواية، وجاء ذكرها في الفصل الثالث قبل ذكر أخيها (عواد السليم) ولكنها لم تظهر في المشهد الروائي قط. فهي إذن شخصية غائبة، وقل مثل ذلك عن شخصية ابنة أياض النادري التي تغوي زوجة آسيا، فهي الأخرى لا تظهر في المشهد الروائي. أما شخصية هاجر فهي مرسومة بدقة أكبر وبعناية وحب ظاهرين. وتظل شخصية أياض النادري على قدر كبير من التناقض بين القول والفعل الموصوفين من الخارج إذ لم تقم الكاتبة بتقديم الدراما النفسية الداخلية له. وإذا انتقلنا إلى ابنه مطيع فهو الآخر شخصية غمطية تجسد الشر المطلق بينما كانت شخصية أخيه شجاع تتجاذبها دوافع متضاربة ولكنه يحسم موقفه فيقف إلى جانب الحق ويخلص الحصن من ظلم وسطوة أخيه في تطور مفاجيء للأحداث مرتكباً جريمة قتل الأخ ومذكراً بأول جريمة في التاريخ، ولكن لأسباب وظروف مختلفة. إن الشخصيات الشريرة قد ظهرت كما لو كانت بؤراً للشر، ولكن الشر في حقيقته مفهوم نسبي، وهو نتيجة طبيعية للمجتمع الانساني مهما كانت المبادئ والأسس التي قام عليها المجتمع. وعلى أية حال يمكن القول بأن شخصيات رواية من يرث الفردوس قد انقسمت إلى نوعين فهي إما شريرة، وقد يصل الأمر إلى حد تشييع الشكل الخارجي للشخصية كما حصل في وصف شخصية «عواد السليم» وإما خيرة. وهذا يظهر أن تجسيد الشخصيات قد كان يخضع لموقف رومانسي من الحياة يتفق مع المنظور العام للرواية.

- ٥ -

لا يمكن الحديث عن الزمان في النص الروائي دون الحديث عن المكان وعن الأحداث والشخصيات، ولكننا سنتحدث هنا عن الزمان والمكان بوصفهما يشكلان متصلاً (Continuum) واحداً. والملاحظ أن السياق الزمني في رواية من يرث الفردوس يتصف بالانزياح عن التطور الخطي التقليدي للأحداث، وكذلك المكان

فإنه هو الآخر ينزاح عن المؤلف والمعروف. فالحصن مكان متخيل ليس له سمات المكان الواقعي. إن السياق الزمني للرواية يبدأ من النهاية ثم يرجع إلى البداية ليصعد زمنياً مرة أخرى ليصل إلى الخاتمة المتصلة ببداية الرواية. فالزمن هنا يمثل دائرة مغلقة. والرواية في هذه الحالة تشكل سياقها الزمني الخاص الذي يفرز وظائف محددة هي نتيجة طبيعية لتفاعل هذا السياق مع الأحداث ومع أسلوب السرد وإيقاعه. ففي الفصل الأول (الصعود إلى جبل الساهور) نبدأ بذروة الرواية ولكن بإيقاع بطيء نتعرف من خلاله على سحبان ومزينة وعلى أشواقهما مع شيء يسير من الإشارات إلى ماضيهما في مدينة مدرارة وحصن المسهج ووصف يمزج بالتأمل للمكان الحالي الذي هو برية شاسعة. ويواصل الفصل الثاني (الاعتساف من غبار مدرارة) كشف المزيد من تفاصيل ماضي البطلين والإشكالية التي يعيشانها، والملاحظ هنا أن الإيقاع ما زال يمزج التأمل بالوصف وأن السرد اتبع أسلوب الرؤية مع سحبان مرة والرؤية مع مزينة مرة أخرى ثم أسلوب الرؤية مع كلا الشخصيتين في آن واحد فنقرأ: «هذا التراب الذي علق بشعرهما وثيابهما وأقدامهما ما هو إلا أحد أدلة نجاتهما. نجا الهاربان بحبهما من أنياب (مدرارة)... وهنا وسط البرية تصفو الحياة بلغتها الخاصة وأسرارها الأولى، وحشرجاتها الولود، كل لحظة تولد أشياء جديدة وتغنى أخرى بين حرارة الأرض ولهب الشمس. هنا مياه الحياة كلها: ماء السماء وماء الأرض وماء الخلود الذي حفظه الرب في وعاء الجسد المكنون المقدس» (ص ١٦). وهذا المزج بين الوصف والتأمل هو أحد أساليب بث مكونات الرؤيا الفكرية والجمالية للرواية بالإضافة إلى كونه إحدى وسائل ضبط الإيقاع العام للسرد واعطائه نكهة خاصة تميز هذا الكاتب من ذلك. وإذا كان الإيقاع البطيء يسود هذين الفصلين فإن لذلك علاقة مكانية واضحة. فالبرية تساعد على التأمل كما هو معلوم، كما أن الكلام في هذين الفصلين قد كان يوازن موازنة دقيقة بين الحاجات المعرفية والضرورات الجمالية فجاء مركزاً وقریباً من حدود الشعر، واحتوى مقاطع وصفية للاتصال الحسي بين مزينة وسحبان كانت غاية في الجمال، فقد صيغت هذه المقاطع بكلام إشاري ورمزي يجعل من ظواهر الطبيعة عناصر تسهم في احتفالية هذا الاتصال وتباركه. ويشكل ببطء الإيقاع بعداً زمنياً آخر ينضاف إلى البعد الزمني المعروف، وهو بطء يتواصل في بداية الفصل الثالث الذي يشهد رؤيا مزينة، والرؤيا كسر لمتصل الزمكان لأنه يشكل خرقاً للزمكان الواقعي. وقد صيغت رؤيا مزينة بكلام طقسي يكشف عن البعد الأسطوري للحياة الإيروسية عند المرأة، وعند مزينة بشكل خاص. تقول الصخرة التي تحولت إلى امرأة مخاطبة مزينة «سأسميك نديمة الملك، ومحظية مقدسة تكونين، لك يصلي الكهنة ويقربون لك الذبائح، فتعرضين أفانين المرأة في عيد الخصب...» (ص ٢٠). والواقع أن كلام المرأة في رؤيا مزينة يذكرنا على نحو جلي بالبغي المقدسة في الأساطير البابلية والسومرية

القديمة.<sup>(٦)</sup> مما يمنح أحداث الرواية بعداً أسطورياً ويجعل مصير المرأة محكوماً بسمة شبه قدرية إذ تكون حياة المرأة فضلاً دأباً للتخلص من التكريس الأبدي في دائرة الاستلاب الإيروسي.

إنه الإيقاع البطيء والتمهل والمترجع أحياناً كثيراً إلى الماضي وإلى أزمنة رؤيوية وأسطورية لا ينقطع إلا بدخول الآخرين إلى المشهد الروائي في نهاية هذا الفصل إذ يقتحم حراس الغابة بإيقاعهم السريع والحواري المشهد فيتحول الإيقاع برمته إلى السرعة وتحول الكاتبة إلى أسلوب السرد المشهدي. (٧) فتكتفي بالحوار السريع الذي يدور بين الحراس. ويقوم هذا المقطع الحواري بمهمة مزدوجة، فهو يوضح معلومات معينة عن عائلة السليم ومهنتها القدرة، ويمهد لما يأتي من حضور عالم الآخرين بكل ما يعنيه من بنادق وحراسة ونوايا دنيئة مغلقة بإطار قانوني. ونتعرف في الفصل الرابع على والد مزينة (نوفل النادري) وعلى هوايته في تحنيط الطيور. وتكتسب هذه الهواية معنى رمزياً لأنها تكشف عن محاولة جعل الزمان ثابتاً بجعل التغير يتحول إلى سكون وثبات، وقد توميء عملية التحنيط إلى أن الفراغ والموت كامنان في مظاهر الحياة الخادعة في مدينة مدرارة. وتستمر بقية الفصول في تقديم أحداث مدينة مدرارة والحصار الذي يفرضه عواد سليم على سحبان ومزينة ومحاولاته الإيقاع بها، ولتقوم بوظيفة خلق الدوافع والمبررات للعاشقين كي يهربا بحثاً عن مكان لا تصله سلطة ونفوذ عواد السليم، ثم يكون الوصول إلى حصن المسهج الذي يقول عنه سحبان «هذا الحصن أراه نهاية عالم قديم ومهداً لعالم وليد جديد...» (ص ٨٦). ومن الفصل السابع تبدأ الأحداث المركزية في حصن المسهج والتي ستكشف عن أن الحصن ليس بأفضل من مدرارة، بمعنى أن أحداث الحصن تشكل تطوراً صاعداً يقوم بوظيفة كشف زيف الحلم الذي راود العاشقين بمدينة فاضلة وهو ما يمهد ويسوغ مواصلة الهرب نحو جبل الساهور هذه المرة. ومن الواضح أن الفصل الثاني عشر المعنون «منى النادري: من يشار للحياة...» يخرق المتصل الزمكاني الصاعد إذ يعود إلى مدينة مدرارة، وهو خرق لم يكن له ما يبرره خصوصاً وأنه يتعلق بمتابعة شخصيات انقطعت صلتهم بالسياق الراهن للأحداث في حصن المسهج، وقد يقال إنه فصل يمهد لخبر مقتل عواد السليم الذي يرد عرضاً في نهاية الرواية، ونسأل هنا إن كان ذلك يشكل مبرراً كافياً لكتابة فصل كامل؟

إن أحد أشكال كسر النمط الخطي للزمن والأحداث يتمثل في

(٦) أدونيس أوتوموز تأليف جيمس فريزر، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ص ٢٧ وما بعدها. الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ - بيروت ١٩٧٩.

(٧) ينظر «بناء المشهد الروائي» لليون سربيليان. ترجمة فاضل تامر. ص ٧٨ من العدد الثالث، مجلة الثقافة الأجنبية. ١٩٨٧.

استثمار الكاتبة للرؤيا الحلمية كما مر بنا عند الحديث عن رؤيا مزمنة في الفصول الأولى، ثم في تقنية الحكاية داخل الحكاية (قصص الخالة مليكة) ثم أسطورة كاسدرا التي تبرز بحكاية زرقاء اليمامة، لكنها تستخدم هنا لغايات مخالفة، أي أنها تكون وسيلة وجزءاً من حيلة أياض النادري لإرهاب أهل الحصن وجعلهم يعيشون في حالة خوف دائم يمكنه من فرض ما يراه على الحصن وأهله. ولكي توحى الكاتبة بجو غارق في القدم فإنها استعملت أسماء ذات نكهة تاريخية موهلة، فالشخصيات حملت أسماء سحبان ومزينة ووهب وهاجر وأياض وابنه مطيع ونوفل وزكريا ودارم وابن عمير بينما حملت الأماكن أسماء مثل وادي مهياف وبرية يعلول ومدينة مدرارة وأرض تباريح وجبل الساهور وحصن المسهج. وإذا كانت أسماء الشخصيات ذات عمق تاريخي واضح وقد تشير إلى أسماء شخصيات حقيقية من التاريخ القديم والحديث فإن أسماء الأماكن هي الأخرى كانت توحى بما هو تاريخي وأسطوري. ويؤثر اختيار الكاتبة لخصن المسهج مكاناً لأهم أحداث الرواية إلى المعنى الضمني الذي ينطوي عليه الحصن وليس المكان المادي. فالخصن تكوين تاريخ منفصل عن الصيرورة الزمنية للمدن المعاصرة مما يجرد الأحداث من سياقها التاريخي (هنا والآن) ليمنحها مكاناً رمزياً مرتبطاً بالماضي ليكون إطاراً متخيلاً للأحداث. ولكن ذلك لا يعني انقطاع دلالات الحصن للزمن الماضي، ذلك أن الحصن العتيق ما هو إلا بقعة مجتزأة من المستقبل (ص ٦٠). كما أن الكاتبة استثمرت في الوصف عناصر وإشارات ورموزاً تشير إلى الطبيعة أو مشتقة منها، فكانت الاستعارات تنبئ على ما هو طبيعي، أي ما هو غير دال على واقع تاريخي محدد، وفي الوقت نفسه جرى تغيب شبه كامل للعناصر المدينية، إذ لم يذكر منها إلا أقل القليل، وحتى الآلات الموسيقية التي استعملها العاشقان في الحصن كانت من النوع القديم (عواد، كمان، سنطور). ويمكن القول إن السرد في النص الروائي قد تمحور حول ما هو طبيعي أو ما هو موهل في القدم وكان رحلة سحبان ومزينة وهربها من مدرارة هرب من الناس والحضارة معاً مما أكسب عناصر البناء الفني (الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والكلام) وجوداً فنياً جديداً داخل النص).

## - ٦ -

في التأويل يخرج النقد من فضاء النص وأسيجته ويتعد عن الملامح المرئية للأحداث والشخصيات وعن التفاصيل الدقيقة، ليتحدث عن المعاني الشاملة المترشحة من تفاعل عناصر النص الروائي وبنيتها، وعلاقة كل ذلك بالعالم والمتلقي بوصفها وجوداً تاريخياً متعيناً. فالنص «عملية دالة على مشيئة تاريخية فعلية، ورغبة فعالة في أن يكون النص، في آن، نصاً وموقفاً يتخذ» كما يذهب إلى

ذلك إدوارد سعيد<sup>(٨)</sup>. وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن تأويل رواية من يرث الفردوس؟

في الإجابة عن هذا السؤال نقول بأن النص الروائي عند السيدة لطيفة الدليمي يحفل بإشارات واضحة وكثيرة مبثوثة في ثنايا الرواية، مما يجعلها تتعالت مع أحداث ووقائع اجتماعية وسياسية استحال إلى أحداث رمزية داخل النص، مما قد يدفع إلى القول بأن رواية من يرث الفردوس رواية سياسية إلى حد ما، رغم علو نبرة المصوم الشخصية فيها، ذلك أنه توجد أكثر من وشيجة توحى بالمعاني الرمزية لأحداث حصن المسهج. فما الحصن، وما أياض النادري وابنه وصحبه ممن يديرون شؤون الحصن إلا رموز أليجورية لثورات العالم الثالث. ولكن حصن المسهج يخرج من ضيق أليجوريا إلى فضاء الرمز الواسع، فهو قد يعني المدينة الفاضلة التي طالما حلم بها الفلاسفة والشعراء والطيوب من الناس، أو قد يعني حلم الخلاص الفردي، لكنه في كل الأحوال يخفق إخفاقاً كاملاً ليوحى بفشل ما رمز إليه الحصن في كل الصعد. ولكن إذا كان إحقاق حصن المسهج يصيب سحبان بخيبة أمل مريرة فإن التغير في موقف سحبان من مزينة يصيبها بخيبة أمل مضاعفة، فهل كان معنى الخيبة المضاعفة القول بأن المرأة، في مغامرة الحياة والحب، هي الخاسر الأول؟ ربما كان ذلك بعض معنى الرواية، ولتذكر المقطع الذي افتتاحنا به هذه المقالة. . ولكن ذلك لا يستنفذ كل معاني ودلالات الرواية، ذلك أنها تنطوي على معاني كلية أخرى، فهي قد تكون قصة بحث الروح الإنساني عن الخلاص الفردي والاجتماعي ثم أيلولة هذا البحث إلى الخيبة والخذلان، فالجيب لم يبق على صورته المثالية والخصن ارتد إلى جحيم بعد أن كان وعداً بالنعيم. . . وما الأمل الجديد المنعقد حول جبل الساهور إلا كسابقه حصن المسهج، قد ينكشف عن نقيص. وليست قصة أياض النادري وهربه إلى الحصن أول مرة إلا نبؤة بما ستؤول إليه حكاية مزينة وسحبان. ولكن الإنسان بلا أمل في الخلاص لن يكون أمامه سوى طريق واحد من إثنين، فلما أن يذوب في القطيع ويقبل المساومة ويلغ في دماء سواه أو أن ينتحر. فهل الأمل بواحة نفسية نظيفة هو الفردوس والميراث الوحيد لأولئك الذين سمت نفوسهم وأشرق فيها الحب والنقاء؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، أفيجوز لنا القول بأنه الميراث الوحيد الذي يمكننا من درء الخطر الذي نهبنا إليه وهب الليل إذ قال «منذ سنوات وأنا أحذركم وأناشدكم حماية الروح الإنسانية من اليأس والضياع»؟ وهل كانت هذه رسالة الرواية؟؟

(٨) الرأي لإدوارد سعيد. تنظر مناقشة روبرت شولز لأراء إدوارد سعيد المنشورة في مجلة الثقافة الأجنبية العدد الثالث لعام ١٩٨٨. وكذلك العرض الممتاز الذي قدمته فريال جبوري غزول لأراء إدوارد سعيد في مجلة فصول العدد المذكور في الهامش (٥) أعلاه.



# من البنية إلى المعنى:

## المقاهة المضيرية(\*)

الحبيب شيبيل



فإن تأكيد على مفهوم البناء جلي عندما يقول: «التفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر. إنما هو في هذا المركب الذي يسمّى تأليفاً ورصفاً»<sup>(١)</sup>. ولا شك في أنّ اعتبار الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق» يتنزل في نظرة القدماء إلى الإبداع واعتباره مؤسساً في النص الأدبي على الرصف والتركيب أي على البناء.

لقد أشرت إلى هذه المواقف القليلة للقدماء لأؤكد أنّ النهج السليم في النقد يؤسس على النظر في كيفية القول الأدبي أولاً لإدراك مضمونه ثانياً. وإن لم أجد عندهم تأكيداً صريحاً يعتبر النظر في بناء النكص هو المدخل المنهجي للنقد، لكن تأكيدهم أنّ الأدبية مرتبطة ببناء الكلام يخوّل هذا الاستنتاج.

من البنية إلى المعنى إذن مدخل منهجي أساسي في نقد النصوص، ولا ينفي هذا المدخل أهمية المعنى في النصّ لجعل من النقد مجرد تفكيك لساني لبنى النصّ المختلفة، وإنما على العكس من ذلك، يرسم هذا المدخل سبيلاً لإدراك أعمق للمعاني بفهم أدقّ ينطلق من التأمل في بنية النصوص، كشفاً عما يشدّ تلك المعاني من أواصر دقيقة. فما معنى البنية إذن؟

هذا المصطلح يستعصي على الحدّ، وذلك أمر غريب، على كثرة تداوله بين النقاد والمنظرين في مختلف مجالات المعرفة البشرية. وقد سعت إلى محاولة إبراز حدود معنى البنية فرجعت إلى المعاجم أو دوائر المعارف الكبرى، فلم أظفر بمادة يختلف بعضها عن بعض فمثلاً لم أجد اختلافات كثيرة بين حدّ لسان العرب لمصطلح البنية

غرض هذا البحث مقارنة منهجية لمشكلية أساسية تواجه الناقد. عموماً، والناقد الأدبي خصوصاً، وهي الصلات بين بنية النصّ ومعانيه. ولست أراني محتاجاً إلى إبراز الاختلافات المنهجية العميقة بين مدارس النقد الأدبي ومناهجه في هذه القضية، ولكنني أقف منها موقفاً يتجلّى في هذا البحث:

\* من البنية إلى المعنى:

حرفا الجرّ «من» و«إلى» على غاية الأهمية، إذ هما يرسمان في نظري السبيل إلى النقد، ذلك أنّ المدخل الأساسي لفهم النصّ الأدبي هو النظر الدقيق في بنيته أو في بناءه حتى يتمكن الناقد من إدراك الصلات الجلية أو الخفية بينها وبين المعاني. وليس التأكيد على أهمية النظر في البنية منطلقاً لفهم النصوص الأدبية أمراً حديثاً، رغم أنّ بعض المناهج الغربية نظرت. لذلك تنظيراً دقيقاً عندما جعلت من تفكيك بنية النصّ أو بناءه قطب رحي النقد، وذلك التفكيك عندها سبيل لا إدراك أدبية النصّ.

إن في التراث النقدي عند العرب ما يؤكد إدراكهم أنّ جوهر الإبداع يرجع إلى بناء النصّ، فهذا أبو هلال العسكري يقول في كتاب الصناعتين: «إنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها»<sup>(٢)</sup>. وجليّ في عبارة أبي هلال العسكري تأكيد على معنى التركيب والبناء الرصف والتأليف والنظم أما أبو حيّان التوحيدي

(\*) قدّم هذا البحث في ندوة: «النصّ: البنية والمعنى» التي انعقدت بكلية الآداب بالقيروان ربيع ١٩٨٨.

(١) كتاب الصناعتين ص ١٩٨.

(٢) الإمتاع والمؤانسة ج ٢ - ص ١٣٢.

وحدّ «دائرة المعارف الكونية» (Universalis) لمصطلح البنية (Structure). فسأسعى إلى تفكيك ما وجدته في أهمّ المعاجم لعلني أتمكّن من ضبط مفهوم البنية.

لسان العرب لابن منظور ذكر مصطلح البنية مرات كثيرة، وقد عرّفها بما يلي: «البنية هي ما بنيت» أو «البنية الهيئة التي بني عليها». أما المعجم الفرنسي Le Robert فإنه حدّد مصطلح Structure ومعناه البنية - بما ترجمته: «البناء»<sup>(٣)</sup> أو «الطريقة التي بني عليها الأثر»<sup>(٤)</sup>.

هكذا نلاحظ التماثل التام بين حدّ لسان العرب والمعجم الفرنسي في تأكيدهما أنّ مفهوم البنية متصل بالبناء المنجز من ناحية أو بهيئة البناء وطريقته من ناحية أخرى. لكنّ المعجم الفرنسي يضيف عبارة هامة قد تساعدنا على فهم أعمق لمعنى البنية، فهو يقول ما ترجمته: «البنية نسق مركّب من ظواهر متآزرة، بحيث يتبع الواحد منها الأخرى، ولا تقوم كينونته تلك إلا في علاقته وبالعلاقته بالظواهر الأخرى»<sup>(٥)</sup>.

إن أهمّ المعاني في هذه التعريفات تأكيد المعجمين على أنّ البنية هي الهيئة التي يؤسس عليها البناء، ونقول تجاوزاً للمعجمين إنّ البناء هو المجال الإبداعي في الأدب أو العمارة أو الرسم وغيرها. وإنّ إضافة المعجم الفرنسي في تأكيد معنى التآزر بين الظواهر المكوّنة للمجال الإبداعي هامة، الأمر الذي يجعلنا نلحّ على أنّ التكامل بين الظواهر المؤسسة للإبداع هو جوهر البنية، فالظاهرة المعزولة تفقد وظيفتها، بل وجودها تماماً.

نلخص إلى القول إنّ البحث في البنية هو بحث في انتظام عناصرها في المجال الإبداعي انتظاماً دقيقاً تتآزر فيه كلّ تلك العناصر وتتكامل لتؤسس نظاماً تتجانس كلّ مكوناته تجانساً تاماً. هكذا يغدو البحث في البنية بحثاً منهجياً يسلك مسلكي التفريع من ناحية والتأليف من ناحية ليرز التكامل في العمل المبدع أو انتفاءه، والوظيفية فيه أو انتفاءها عنه. بهذه المعاني تكون بنية النصّ الأدبي جماع أنظمة تتألف في نظام جامع لها. وقد سبق أن أشرنا إلى أن دراسة البنية تؤسس منهجياً على التوزيع من ناحية والتأليف من ناحية أخرى، وليس التوزيع إلا للنظر في جملة المركّبات التي يتأسس منها النظام، فتؤوّل دراسة كلّ مركّب إلى بحث في نظامه الداخلي، أي البحث في مدى ائتلاف مركّباته الصغرى لتكوين ما سميناه المركّب أو العنصر. أمّا التأليف فيؤوّل إلى البحث في مدى الانتظام بين مركّبات النصّ لتأسيس مفهوم البنية أو النظام. فمثلاً يؤسس البحث في فنّ القصّ في أيّ نصّ على إبراز كيفية تأليف

(٣) و(٤) ترجمنا عبارة construction بـ «البناء» وعبارة Manière dont L'édifice est construit بـ «الطريقة التي بني عليها الأثر».

(٥) النصّ الفرنسي هو التالي: «Système formé de phénomènes solidaires, tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux.»

عناصر السرد وحدة فنية تندمج مع وحدة أخرى، مثل بنية الزمان وبنية المكان اللتين تندجان مع بنية الشخص، الخ... فتتألف هذه العناصر مع ما تُسميه بنية المعاني. ينشأ عن هذا الاندماج نسج فني تتألف عناصره وتتكامل في وظيفيّة، فالانتظام والتكامل في النصّ الأدبي هما نقيض المجانية والسبيل إلى الأدبية.

انطلاقاً من أسس فهمنا لمعنى البنية، اخترنا النّظر في نصّ المقامة المضيرية لبديع الزمان الهمذاني لشدة تداوله بين جمهور المتعلمين من ناحية، ولأنّ لهذه المقامة منزلة متميزة في سائر المقامات، من ذلك مثلاً أنّ أبا الفتح الإسكندري فيها - على غير عادته - لم يكن مكذباً وإتّما على العكس من ذلك لحقه ضرر.

#### \* من بنية المقامة المضيرية إلى معانيها:

نركّز تحليلنا لبنية المقامة على الاهتمام أولاً بالنّظر في بنية القصّ، وتجنّبنا استعمال البنية القصصية احترازاً مما يمكن أن يتبادر إلى الأذهان من خلط بين الأجناس الأدبية المختلفة، فليست المقامة قصّة بالمفهوم الذي حدّده لها النقاد حديثاً، ذلك أنها تفنقر بنائياً ومعنوياً إلى كثير من مقومات القصّة، ولكنها رغم ذلك فنّ قصصي له صلات حميمة بسائر الفنون القصصية الأخرى كالرواية والخبر والحديث وغيرها. وسنتناول في تحليلنا لبنية القصّ بعض العناصر التي تدعم غرضنا من هذا البحث وهو النّظر في بنية النصّ وترتيب مكوناتها من ناحية والبحث في مختلف العلاقات وتوزّعها في النصّ من ناحية أخرى.

أول مظهر يستوقفنا في نصّ المقامة بنية السرد والوصف فيها. والسرد اصطلاحاً هو تمثيل لسلسلة من الحوادث الواقعية أو الخيالية بواسطة الكلام مكتوباً أو مشافهة. والاهتمام في سرد الحوادث يجعل النصّ مهماً يتبع ثمّ الحركة. أما الوصف فعلى عكس ذلك، لا يهتم بالحركة وإنما يركّز على نقل المؤلّف أو المتكلّم عناصر غير الحركة، مثل نقل هيئة الموصوف (قامة الرّجل، أو لون عينيه، أو شعره إلى غير ذلك) أو وصف الزمان والمكان والأشياء. مع الوصف إذن لا تنمو الحركة القصصية.

هذا التقابل الدلالي بين الوصف والسرد، لا يعني أن وجودهما في نصّ واحد وتجاورهما بل تداخلهما فيه يمثل مظهر خلل ينفي عن النصّ سمة الانتظام الذي لا تكون البنية إلّا به. مثلاً، لقد جمعت بداية المقامة المضيرية بين عنصري السرد والوصف. فهناك إطالة في وصف المضيرة فهي «ترجرج في الغضارة»، و«تثني على الحضارة» و«تؤذّن بالسلامة» إلى غير ذلك من الأوصاف. والنصّ بهذا الوصف يلحّ على جودة الطّعام الذي اكتسب صفات المدينة الجديدة. ثم إنه إلى جانب هذا وصف لنا الآنية التي قدّمت فيها المضيرة فهي قصّة يزّل عنها الطرف.

إنّ صفات الطّعام وصفة الآنية من شأنها أن تشير الإعجاب وتقوّي شهية تناول المضيرة. فغاية الوصف هو إذكاء الرغبة في المتعة

بلذة الأكل، وفعلًا فقد أكد السارد حصول تلك الإشارة في الجملة التالية: «أخذت من القلوب أوطانها». إن مظاهر الوصف التي ذكرنا يتألف بعضها مع بعض في نسيج من البناء يهدف إلى تأكيد مقصد معين.

وقد تلا هذا الوصف في النصّ مقطع سردى وقع الاهتمام فيه بتصوير أفعال أبي الفتح الإسكندري وتجلّى ذلك في العبارات التالية: «يلعنّها وصاحبها»، «يمقتها وآكلها»، «يثلبها وطابخها». ووقع الاهتمام أيضاً بتصوير هيئة القوم وقد رفعت من أمامهم المضيرة: «ارتفعت معها القلوب»، «وسافرت خلفها العيون» «وتخلّبت لها الأفواه».

إن تركيز السرد على تتبع الأفعال نتجت عنه في النصّ مستويات من التقابل لعل أهمها: صفات المضيرة المثيرة لشبهة القوم من ناحية وغضب أبي الفتح الإسكندري ومقته لها من ناحية أخرى، والمقابلة بين أبي الفتح الإسكندري والحاضرين الذين تهبأوا لتناول الطعام الشهى. إن التقابل بين عنصرى الوصف والسرد، ليس في النصّ تقابل التنافر، وإنما هو على العكس من ذلك يؤدي إلى تفاعل العنصرين المتقابلين في بداية المقامة. إنه تقابل وظيفي، أراد السارد منه أن يؤكد غرابة فعل أبي الفتح الإسكندري الأمر الذي يشدّ انتباه القارئ أو المستمع ويثير فيه التساؤل والرغبة في القراءة أو السماع. لهذا فإننا نقول إن بين الوصف والسرد بنية متناسقة تتفاعل جميع مكوناتها اللفظية والتركيبية في تأدية المقصد الذي أشرنا إليه.

إلى جانب بنية السرد والوصف، يستوقفنا في المقامة المضيرة البناء الزمني للقصّ. يتداول القصّ في هذه المقامة زمانان: الحاضر من ناحية والماضي من ناحية أخرى. إن الزمن العام لسرد المقامة هو الماضي كما يتجلّى في فعل: «حدّثنا»، لكن إحالة السارد الأول الكلام إلى عيسى بن هشام ينتقل بالقصّ إلى زمن الحاضر وهو مجلس القوم عند بعض التجار.

في الحاضر اعتنى السارد بوصف المضيرة ووصف انفعال أبي الفتح الإسكندري عند رؤيتها ووصف حيرة القوم لما رفعت من أمامهم. وينتهي الزمن الحاضر في مدخل المقامة عند قول أبي الفتح: «ولو حدّثكم بها (يعني قصّته مع المضيرة) لم آمن المقت وإضاعة الوقت. قلنا هات.»

أما الماضي فانه الزمان الذي يسيطر على عملية القصّ في جلّ أجزاء المقامة وهو يستغرق كلّ عناصر قصّة أبي الفتح الإسكندري مع التاجر الذي دعاه لتناول المضيرة عنده. وقد نقل لنا النصّ نقلاً مفصلاً جميع ما وقع لأبي الفتح مع التاجر ببغداد قولاً وفعلًا.

وبقدر ما كان حظّ الحاضر من القصّ مقتضباً، كان مجال الماضي مسترسلاً، مفصلاً، الأمر الذي نشأ عنه تقابل جلي. لكنّ هذا التقابل لم يكن مجانياً، وليس مسقطاً على النصّ إذ قد نبّه أبو الفتح الإسكندري القوم إلى أنه يخشى إن هو قصّ حكايته مع المضيرة

«المقت وإضاعة الوقت». فهذه الجملة تعقد بين الحديث عن الماضي والحاضر صلات جلية. ثم إن الإطالة في الحديث عن الماضي وظيفية، ذلك أن ما جرى فيه لأبي الفتح الإسكندري هو الحجة التي يستند إليها السارد في تبرير موقفه من المضيرة وسخطه عليها. وهكذا نلاحظ أنه رغم التقابل بين الزمانين، فإن التفاعل بينهما في جعل الماضي علّة للحاضر يدعم ما قلنا بالنسبة إلى التقابل الوظيفي بين الوصف والسرد. فإذا التقابل في بنية القصّ بين الزمانين هو أيضاً تقابل وظائف. وبذلك نقول أن المقامة المضيرة مؤسسة على بنية التقابل.

ثم إن القصّ المتعلّق بالماضي ليس خالياً من بنية زمنية داخلية. ففي نصّ المقامة يتحدّث التاجر عن زوجته وبنيته وأثائه إلى غير ذلك. وهو إذ يقصّ على أبي الفتح الإسكندري ذلك فإنه في الواقع يعود إلى ماض أبعد من زمن الماضي الذي تنزّل فيه حكاية أبي الفتح مع التاجر. ذلك الماضي يمكن لنا تسميته ماضي الماضي. فقصة التاجر عن احتياله على جاره أبي سليمان ليشتري منه البيت نسيّة، واشتراؤه اللآلئ من المرأة إلى غير ذلك تنتمي زمنياً إلى ماض أسبق من دعوة التاجر أبا الفتح إلى بيته. والإطالة في سرد الأحداث المنتسبة إلى ماضي الماضي وظيفي في مسار القصّ فالمقصد المعنوي منه تأكيد ثروة التاجر المملّة التي ستؤدي إلى غضب أبي الفتح، فهروبه من البيت حتى تعرّض له الصبيان فضرب واحداً منهم بحجر فسجن.

إن بنية زمن القصّ في هذه المقامة لولبية، وإن التغيرات الزمنية فيها ليست إلّا سبيلاً لتأدية المعاني الدقيقة التي بينّا ولئن بينّا مظهر البنية بين الوصف والسرد من ناحية وبين بنية الأزمنة في صلتها بالقصّ من ناحية أخرى، فإننا نلاحظ كيف تندمج البنى المختلفة مع بعضها في سبيل تأدية المغزى الجوهرى من المقامة، فالوصف والسرد قد مثلاً بنية أكدت على غرابة الفعل، وتفاعلت تلك البنية مع انتظام الأزمنة المختلفة في تبرير تلك الغرابة وتعليلها. فنحن نتبين إذن كيف تتفاعل البنيتان فتندجان في بنية أعمق، تأسست منها بنية للمعاني أعمق تنتظم كما يلي:

١ - الفعل: تأكيد بداية المقامة غرابة فعل أبي الفتح الإسكندري مع المضيرة وأصحابها بالبصرة.

٢ - علّة الفعل: وذلك بسرد النصّ لقصة أبي الفتح مع التاجر ببغداد ثم تصوير ملله من ثروة التاجر، فهروبه ولحاق الصبيان به، فضربه واحداً منهم بحجر، فسجنه.

٣ - قبول العلّة: وذلك بمعذرة القوم لأبي الفتح الإسكندري. وقد تجلّت هذه البنية المعنوية قصصياً كذلك، من خلال بنية علاقات الأشخاص في المقامة. جوهر هذه البنية ثنائية الائتلاف والاختلاف، فعلاقة أبي الفتح الإسكندري بالجماعة تتحرّك من

الاختلاف إلى الائتلاف. في البداية تتقابل شهية القوم المضيرة مع لعنة أبي الفتح لها:

الجماعة

### أبو الفتح الإسكندري

تتجلى شهوتها المضيرة من خلال يتجلى موقفه من المضيرة في العبارات التالية:

\* أخذت من القلوب أوطانها \* يلعنها وصاحبها  
\* رفعناها، فارتفعت معها \* يمقتها وأكلها  
القلوب

\* سافرت خلفها العيون \* يثلبها وطابخها  
\* تحلبت لها الأفواه \* تنحى عن الخوان وترك  
مساعدة الإخوان

\* أتقدت لها الأكباد

\* مضى في أثرها الفؤاد.

إنَّ الاختلاف عميق بين أبي الفتح الإسكندري والجماعة، ولعلَّ ما عمق ذلك الاختلاف أنَّ أبا الفتح لم يثلب المضيرة فحسب وإنما ثلب إلى ذلك صاحبها وأكلها وطابخها، فإذا الاختلاف قد غدا نفسياً اجتماعياً، لعل تنحى أبي الفتح عن الخوان رمز للقطيعة. هذا الاختلاف يؤول في نهاية المقامة إلى الائتلاف، بقبول القوم عذر أبي الفتح «فقبلنا عذره» بل أن الائتلاف قد غدا انسجماً كلياً تبيينه من عبارة «نذرنا نذره» ومعنى ذلك أن الجماعة آلت على نفسها أن لا تأكل مضيرة أبداً.

لكن لئن آلت علاقة أبي الفتح مع الجماعة من الاختلاف إلى الائتلاف، فإن علاقته بالتاجر كانت نقبض ذلك إذ توجهت من

الائتلاف إلى الاختلاف، وهو ما يؤكد أن بنية المقامة المضيرة هي بنية التقابل. لقد تجلَّى الائتلاف بين أبي الفتح والتاجر في كثير من العبارات الواردة في أول المقامة: «دعاني بعض التجار... إلى أن أجبت»، إلا أنَّ هذا الائتلاف لم يكن تلقائياً، إذ فيه ضرب من النصنع تجلَّى في قول أبي الفتح «ولزماني ملازمة الغريم والكلب لأصحاب الرقيم إلى أن أجبت». أما الاختلاف فقد كان في التقابل الكلي بين صمت أبي الفتح وإطناج التاجر في الحديث. فأبو الفتح لم يكذب يتكلم إلا في النهاية عندما ضاقت نفسه بتحمل ثرثرة صاحبه فلم يجد مخرجاً. ولعلَّ من أبلغ الدلالات على هذا الاختلاف أنَّ التاجر قد صار يسأل ويحجب عن سؤاله في نفس الوقت، حتى جاشت نفس أبي الفتح صخباً فخرج من عنده غاضباً دون أن يتناول المضيرة.

إنَّ عناصر القص في المقامة المضيرة مؤسسة على ما سميناه بنية التقابل، فهي البنية التي تتواشج فيها سائر البنى وتتناغم في سبيل تأدية المعاني الهامة في النص. وهكذا تبيين كيف أنَّ النص الأدبي قد تأسست بنيته الكلية من اندماج بناء الجزئية، فإذا في الواحد تفاعل عناصر المتعدد تفاعلاً وظيفياً، إذ لا عبرة بالجزء في النص إلا في مدى انسجامه مع سائر الأجزاء الأخرى. فالنص إذن هو مجتمع البنى وأهميته تتجلى في بنية معانيه في علاقتها بسائر البنى الأخرى، لذلك يغدو تحليل البنى تفريعاً وإدماجاً أجدى السبل التي يلج بها الناقد عالم النص، فيكتشف الوحدة في التنوع. ويغدو بذلك النظر في الإبداع نظراً في سبل انتظام عناصر النص. فالنص إذن ليس مفهوماً صورياً مجرداً، يستعصي على الحد وإنما هو نسيج من العلاقات بين بناء الداخلية ومعانيه، هو إذن نسيج من التفاعلات الوظيفية بها تتحقق أدبيته.

## مهدر حريماً

تزوج دورونتين بشاب من بلاد نائية، عكس الأعراف ورغم إرادة الأهل، باستثناء أخيها قسطنطين الذي أقسم بشره «البهاء» أن يعيد دورونتين إلى والدتها كلما حنت إليها. وישاء القدر أن يقتل أخوة دورونتين التسعة إثر معركة خاضوها ضد الغزاة. ويطوي الردى قسطنطين صاحب القسم.

وبعد ثلاث سنوات على زفاف دورونتين تعود ذات ليلة إلى بيت أهلها برفقة فارس قالت إنه أخوها قسطنطين!

أ يكون الفارس الذي أعادها هو قسطنطين نفسه المرحيح قبره والقائم إلى قسمه، أم تراه زنديقاً يقصد زرع الشقاق والبلبل في صفوف المؤمنين؟

«من أعاد دورونتين» هي بهذا المعنى رواية الأسئلة، ومغزل الروايات التي تُحبك بخيط سرّي واحد هو الأسطورة.



# ثنائية الموت والحياة عند «أولاد - أحمد»

## قراءة في بنية «نشيد الأيام الستة»

محمد الهاشمي بلوزة

في المقاطع ٦، ٧، ٨ لذلك وجدنا كل الثنائيات المذكورة حاضرة عبر أبيات المقطع التاسع وكأنها تلخص كلها في الثنائية الرئيسة وهي ثنائية الموت/ الحياة. ولنعد الآن الى هذه المقاطع لفهم هذه الثنائيات.

يبدأ المقطع الأول بحقيقة يُقرها الشاعر لا جدل فيها، هذا الإقرار يقدم القصيدة بنوع من العنف يحدث الصدمة منذ المنطلق: «لا شعب في الشرقيين متصراً... ليفرح بانتصاري».

يلخص البيت كل المقطع لذلك فقط تضمن الوحدة الثنائية الضدية المقصودة (الهزيمة/ الانتصار) وتدور بقية الأبيات في فلك هذا المحور. هنالك إذا هزيمة كاملة وانتصار واحد لا يجد من يفرح به. تتتابع الوحدات أو ربما التذكر في الوحدات الرابعة والخامسة والسادسة التي تشير الى أصول الهزيمة وتتلاشى فكرة التضاد في نهاية المقطع الذي يختم الحالة بنوع من التوازن في الوحدتين الأخيرتين اللتين جاءتا متشابهتين في بنيتها وتوحيان بنمو كل حالة في اتجاه مواز للأخرى دون أي التقاء:

«وللريح أن تعوي كما شاءت  
وللزيتون أن يكسو البراري»

وإذا كان ذلك كذلك فإن البيت الأول يستقطب كامل المقطع. يتواصل نمو القصيدة في المقطع الثاني على الوتيرة نفسها لكن الثنائية المذكورة تظهر بمظهر آخر فيبدو كأن العلاقة بعد أن تم

١ - مدخل:

تنمو قصيدة «نشيد الأيام الستة» في مقاطع تسعة يمكن تحديدها كما يلي:  
المقطع الأول: من أول القصيدة إلى قوله: «وللزيتون أن يكسو البراري».

المقطع الثاني: من «كتب الصبي» إلى «للجند يستر عورته».  
المقطع الثالث: من «هذا نهارك يا دمي» إلى «وصدّ حالم أبداً».  
المقطع الرابع: من «لم يغزنا جيش» إلى «كانوا وراء الموج».  
المقطع الخامس: من «لا الشرق شرق» إلى «أحتاج ترجمة العروبة».

المقطع السادس: من «لا تقتلوا الموق» إلى «لي الحياة... أو الدمار».

المقطع السابع: من «يا ابن خلدون» إلى «وله الصديد».

المقطع الثامن: من «يحيا الذي يحيا» إلى «حزب مفاعيلن فعل».

المقطع التاسع: من «اللوحة اكتملت» إلى آخر القصيدة.

وتنمو القصيدة كلها حول ثنائيات ضدية ثلاث:

١ - ثنائية الانتصار/ الهزيمة (المقاطع ١، ٢، ٥).

٢ - ثنائية الحقيقة/ الزيف (المقطعان ٣، ٤)/

٣ - ثنائية الحياة/ الموت (المقاطع ٦، ٧، ٨).

أما المقطع الأخير فقد لاحظنا أنه عبارة عن تلخيص لمجمل القصيدة وهو يشكل في اعتقادنا النهاية الطبيعية للذروة التي بلغتها

الفصل فيها تشكلت من جديد في صيغ أخرى لعل منها ثنائية الغرب/ الإنسان لكنها تتجلى مع تطور القصيدة لترجع واضحة من جديد في آخر أبيات هذا المقطع التي أصبحت في هذه المرة هي المحور، بل إن آخر بيت منه هو الذي استقطب إليه كل الوحدات السابقة ليمحوها من جديد حول الثنائية الأولى:

«فَمَضَى الخليفة هارباً

للعند يسر عورته»

المقطع الخامس يبدأ هو الآخر بتقرير يوحى مباشرة بما ورد في المقطعين الأول والثاني:

لا الشرق شرق

لا الرباط رباط

مليون طائفة

تمزقها السياط

هذه الوحدات الأربع الأولى تستقطب إليها باقي الوحدات في الاتجاه الموصوف فيما تقدم بالرغم من أن ثنائية الهزيمة/ الانتصار تتلخص بشكل أوضح في الوحدات التي تبدأ بـ «جاء الفلسطيني...» تنتهي عند و «أهديناه قبراً...» وهي التي توهم بأنها محور النمو.

سأكتفي بهذه الاشارات فيما يتعلق بالثنائية الأولى. أما المقطعان الثالث والرابع فإنهما تميزا بحضور الثنائية الضدية «الحقيقة/ الزيف». وقد جاءت صيغة الاستفهام التي طغت على بنية الخطاب في المقطع الثالث تثبيتاً للإقرار الذي وقع به الافتتاح. فالوحدات أحادية البنية التي شكلت الإجابة عن الوحدات الاستفهامية كانت قاطعة وتشير إلى المعنى الآخر. فـ «أخضر» و«خضر» فقدتا وظيفتهما المرجعية واكتسبتا دلالة جديدة أريد بها العكس تماماً. لذلك تشير البنية التركيبية في هذا المقطع أو في أغلب وحداته (وهذا ما سنأتي عليه عند تحليل البنية الدلالية) إلى حضور ثنائية الحقيقة/ الزيف. وبالرغم من أن العديد من الوحدات يمكن أن تشكل وفق القراءة المعتمدة قطباً للبقية فإن القارئ يمكن له منذ البداية أن يلاحظ قوة حضور الوحدتين التاليتين.

«خضراء في لون التعب

خضراء في لون الكذب»

والأمر لا يختلف بالنسبة للمقطع الرابع الذي ينمو باتجاه تثبيت ذلك الحضور في ذروته في آخر الوحدات:

«كانوا على الشرفات في كل الفنادق يشربون

كانوا على...»

كانوا وراء الموج في كل السفائن يرحلون».

في المقاطع الموالية (٦، ٧، ٨) تتضح الرؤيا أكثر وأكثر لتبرز الثنائية في شكلها الواضح. وفي هذا الصدد نلاحظ أن الجدل الذي مثلته الثنائيات الضدية الأولى جسّد خصوصاً صراع «الأنثى» مع

«الآخر» أي أن «الذات» كانت دائماً هي المنطلق في حين أنه في هذه المقاطع يرتفع الى مستوى الحقائق الكلية حتى وإن ارتدّ أحياناً إلى «الأنثى». وانتصار «الأنثى» على «الآخر» تشكل في انتصار «الحياة» على «الموت». فالمقطع السادس الذي ابتدأ بصيغة النهي:

«لا تقتلوا الموت!

لا تحرقوا الموت»

يوحي بهذا العلو الذي يعكس قمة التناقض حتى في الاختيار:

«لي الحياة

أو الدمار»

لكن الحالة تترسب لتتجلى أكثر عندما يتم الإقرار بقرب انتهاء الصراع (فلنا المدى/ وله الصديد) ليجسم بصريح العبارة في الاستفهام الاستنكاري الذي يستقطب بدوره كل الوحدات:

«هل تعني الأخوة أن أموت مدى الحياة

وتعيش أنت مدى المئات»

يكتمل النمو إذن في المقاطع المذكورة لبدأ الانحدار نحو القاع والمقصود هنا الارتداد الى نقطة الانطلاق. فالمقطع الأخير يعيد إلى الأذهان بشكل آخر كل الثنائيات المذكورة ليلخصها من جديد في ختام القصيدة في الثنائية الرئيسة الموت/ الحياة وتلتحم خلالها الحقيقة الكلية المتجسدة في الطرف الأول للثنائية (الهزيمة - الزيف - الموت) مع «الآخر» وفي المقابل يلتحم «الأنثى» مع الطرف الثاني (الانتصار - الحقيقة - الحياة) فتصبح:

الأنثى = الحياة

الآخر = الموت

وهكذا تتلخص الثنائية الرئيسة عبر آخر الوحدات.

البر = السلام

البحر = المستقبل

الله = الخير المطلق

القبر = الموت المطلق

## ٢ - خصائص البنية:

تتألف قصيدة «نشيد الأيام الستة» من تسعة عشر ومائتي بيت وقد اعتبرنا كل بيت وحدة رغم أن الوحدة قد لا تشكل بالضرورة «جملة» بالمفهوم النحوي القديم.

ومن خلال بعض العمليات الإحصائية تبين لنا أن مجموع الأسماء الواردة يفوق بكثير مجموع الأفعال وهذا يشير إلى صفتي الثبات والإقرار الطائغيتين على بنية الخطاب وبالتالي إلى الضعف النسبي للحركة. وإذا علمنا أن الأسماء المعروفة يكاد يكون عددها ضعف الأسماء النكرة وقفنا على الرغبة في الوضوح والتحديد التي ملخصها الإشارة إلى الأشياء بمسمياتها أي تجنب المبهم والغامض.

أما الأفعال فإن الواقع منها في الزمن الحاضر يغلب على البقية فهي تستحوذ على ما يقارب نصف الأفعال في حين أن الواقع منها

في الماضي لا يتجاوز الثلث وهو لا يتجاوز الربع بالنسبة لأفعال الأمر.

تعود هذه الملاحظة إلى الاعتقاد بأن هنالك ارتباطاً بالزمن الحاضر أي أن الخطاب يستمد دلالاته خاصة من الحركة الحاضرة وهو يلتجئ باستمرار إلى الماضي لإضاءة هذا الحاضر بالعلاقة قوية بين الزمنين (اقتراب الشبه) زمن الكتابة وزمن ما قبل الكتابة في حين أن حضور الزمن المستقبل شبه معدوم. وذلك أمر طبيعي في عرف الكتابة الشعرية لتوسل الخطاب الشعري بالحركة الحاضرة مع اعتماده على الماضي، لكنه نادراً ما يكشف عن الفعل الآتي إلا من خلال تلك التطلعات التي تكشفها شبكة العلاقات القائمة بين البنى المختلفة. أما أفعال الأمر فقد جاءت أكثرها إما في شكل إضاءة لفعل ماضي «ردوا إلى حبيتي» أو تعبيراً عن حالة استنهاض لتجاوز الرتبة التي يفرضها السرد وبالتالي العودة من خلاله إلى التنبيه إلى الواقع الحاضر (قم يا أنا/ احضن سنابلك. . .)

وبالنسبة للوحدات (الآيات) فإن في صياغتها نوعاً من التوازن بين التي تبدأ بالأسماء والتي تبدأ بالأفعال، فكان هنالك تواتراً في هذه البدايات أريد منه خلق نوع من الانسجام بين الحركة والثبات.

وإذا ما تناولنا الوحدات من حيث عدد البنى المكوّنة لها وجدنا طغيان الوحدات الثنائية البنية ثم تأتي من حيث الترتيب الثلاثية ولعل ذلك مرده الرغبة في التكثيف والإيجاز الذي يعتبر من أبرز مميزات اللغة العربية عموماً ولغة الشعر بصفة خاصة. فالتلميح يغني عن الشرح والتفسير الطويل ويمنح الوحدة قدرة إيحائية أكبر ويوسع مساحة علاقتها بالمتلقي الذي يساهم في خلق الصورة. . .

وبالرغم من اللجوء أحياناً إلى وحدات طويلة تجاوزت الأربع بنى فإن تأثير ذلك على طبيعة التوازن داخل الخطاب يبقى محدوداً إذا تبين أن أغلب هذه الوحدات تواتر في نسيج واحد أملت ضرورة إكمال الفكرة مما فرض اللجوء إلى التدوير في مثل هذه الحالة:

«ودعوا الخواتم في مكان الحب أو قصوا الأصابع كي نعلقها على باب المدينة. ربما تأتي التي تأتي، وتعرف أيها لبست يدها وأيها - في الانتخاب الحر - لم يجد المثنى كي يقول: لي الخيار».

قلنا إن تأثير مثل هذه الحالات محدود لأن امكانية إعادة الصياغة بالشكل الذي يعيد التوازن المذكور ممكنة عند القراءة.

ولن نتوقف عند الوحدات الأحادية البنية أولاً لقلّة تواترها وثانياً لأنها في أغلبها تستقي دلالتها من وظيفتها السياقية.

هل	كان	يلزمني	شمال	كي	أسلم	في	الجنوب
أم	كان	يلزمني	جنوب	كي	يهاجر	لـ	الجيوب

ولنتساءل الآن ما هو أثر هذا التركيب على الإيقاع الداخلي للوحدات في علاقتها ببعضها وعلى الخطاب بشكل علم.

إن تقارب بعض الوحدات في تشكيلها من حيث عدد البنى ونوعها ينم عن جهد واضح في الاعتناء بنسج الخطاب بالطريقة التي تحفظ له قوته الإيقاعية سواء الداخلية أو الخارجية كما يشير إلى إحساس مرهف بأثر تلك الصياغة على المتلقي من ناحية وعلى نمو القصيدة من ناحية أخرى ففي قوله:

«كانوا على الشرفات في كل الفنادق يشربون  
كانوا على العتبات في كل الفنادق يُقتلون  
كانوا وراء العتبات في كل السفائن يرحلون»

نلاحظ التماثل في عدد البنى ونوعها كما يبرز ارتباط كل وحدة بالبنية الأخيرة باعتبارها القطب الذي أخرج التكرار من الإسفاف الذي يمكن أن يقع فيه ويظهر هذه الشبكة من البناء في نسيج محكم النظام. ولعل ذلك يبرز أكثر في قوله:

«لا تقتلوا الموت  
لا تحرقوا الموت»

تتكوّن كل وحدة من ثلاث بنيات متماثلة اذا ما قورنت ببنيات الأخرى ومتطابقة في عدد عناصرها:

لا / لا  
تقتلوا / تحرقوا  
الموت / الموت

التماثل إذاً كامل من حيث نوع البنيات المستعملة لتركيب الوحدة وهي تشبه الآيات السابقة من حيث التقنية، فالأفعال هي التي يتركز عليها البناء. ولئن تنوعت بين الفعل الماضي الناقص (كانوا) في الوحدات الأولى والأفعال الحاضرة والمبنية للمجهول (يشربون/ يُقتلون) وبين الحاضر الذي دخلت عليه (لا) الناهية والتي غيرت محور الاستقطاب في البنية الأخيرة بالنسبة للوحدات السابقة إلى البنية الأولى في الوحدات الموالية، فإن النسيج يبقى في شكله العام متقارباً.

أما في الوحدات التالية فالأمر يختلف:

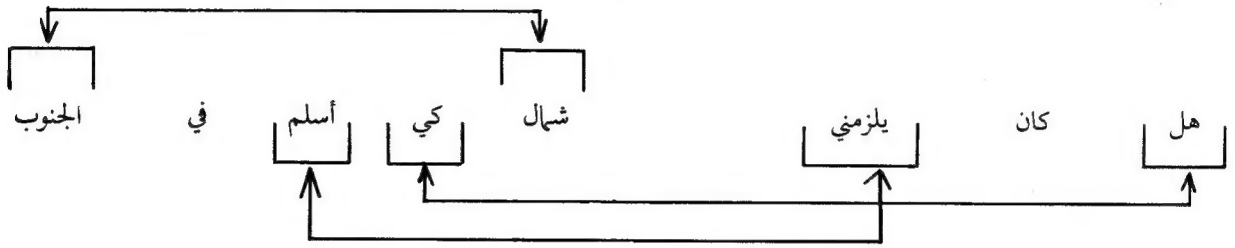
«هل كان يلزمني شمال كي أسلم في الجنوب  
أم كان يلزمني جنوب كي يهاجر للجيوب»

في هاتين الوحدتين، بالرغم من تماثلها الظاهر في عدد البنى وتشابه هذه الأخيرة من حيث طبيعتها الأسنسية، فهما من الاختلاف والدقة بل والتقابل ما يكشف بوضوح عن صفة لا تتأق الا لتمرّس.

ا	ل	ج	ن	و	ب
ا	ل	ج	ي	و	ب

فالاختلاف هنا في عنصر واحد (ن/ي) لكن هذا التماثل أو التشابه في كلا البنيتين يقابله اختلاف في الوظيفة المرجعية لكل منهما.

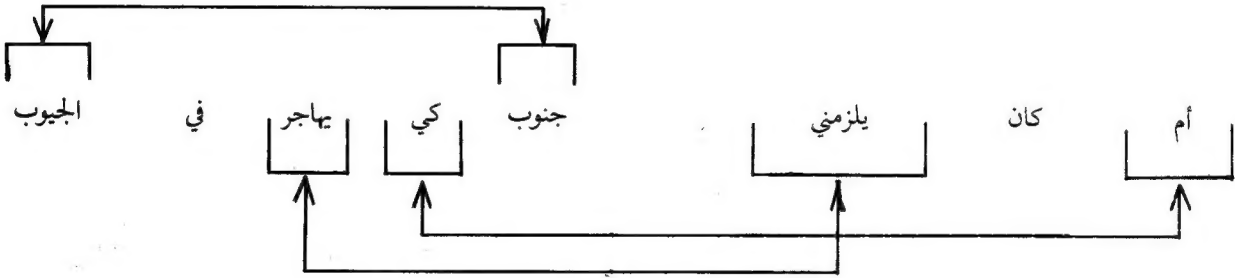
هذا على المستوى العمودي ونعني به المقارنة بين الوجدتين، أما على المستوى الأفقي (في الوحدة نفسها) فنلاحظ أن التناظر والتقابل يساهم في دعم كل من الإيقاع الداخلي والخارجي:



تبدأ الوحدة الأولى بأداة الاستفهام «هل» ولو تكررت في الوحدة الثانية لبدا الأمر عادياً لكن حلول «أم» التفضيل أعطى دفْعاً جديداً للخطاب وتماشكاً أكثر للنسيج ثم تواصل البحث فحلت «جنوب» محل «شمال». وبالرغم من تماثل البنيتين (كل منهما اسم نكرة متكون من أربعة عناصر) إلا أن تقابل الوظيفة المرجعية لكل من الدالين ارتفع بمستوى التركيب وأخرجه عن الابتذال. وكذلك الشأن بالنسبة لـ (أسلم / يهاجر): بنيتان من صنف الفعل في صيغة الحاضر لكن نسبة الأول إلى المتكلم (أسلم) والثاني إلى الغائب (يهاجر) كان له أثره في دعم الاتجاه المذكور.

وكذلك الأمر أخيراً بالنسبة لـ (الجنوب / الجيوب)، وهنا يبرز التماثل من حيث الطبيعة الألسنية للبنية (اسم معرف متركب من ٦ عناصر) ومن حيث العناصر نفسها:

هل / كي ← تناظر اتحادي (صيغة تكاملية)  
يلزمي / أسلم ← تناظر تقابلي (من حيث طبيعة البنية - علاقة تكاملية)  
شمال / جنوب ← تقابل



حقان دلاليان أساسيان. ومع التباعد الظاهر بين هذه الحقول فإنها كلها تتشابك وتلتقي عبر النسيج عند أهم الدلالات التي وردت في حقول الأفعال.

عند تحليلنا لهذه الأخيرة اكتشفنا أن فعل «يهاجر» تكرر أربع عشرة مرة ووجدنا أن هنالك عدداً من الأفعال يدور في فلكه أي أنها تشكل حقلاً دلالياً يستقطبه مفهوم الحياة، ووجدنا كذلك أن فعل «يموت» يتكرر عشر مرات ويستقطب حوله أيضاً عدداً من الأفعال مشكلاً بذلك حقلاً دلالياً مقابلاً يتوضح كما يلي:

كما يبرز التوازي في البيت الواحد من حيث العناصر اللغوية بين (أم / كي) و(يلزمي / يهاجر) و(جنوب / جيوب). وهكذا يمكن مواصلة التحليل بالنسبة للعديد من الوحدات المماثلة التي يزرعها الخطاب.

### ٣ - الحقول الدلالية:

أشرنا في البداية إلى أن الخطاب يتركب في مجمله من البنى التالية: أسماء - أفعال - صفات.

وقد وجدنا أن كلاً من الأسماء والأفعال والصفات يتقاسمها



## حقل استقطاب الحياة

- يحيا: ١٤ مرة

- أفعال تدور حوله: يفرح - زوجت - أضأت - يكسو - أعشق - يحلم - تعيش .

أما الأسماء فقد توزعت هي الأخرى في حقلين دلاليين تستقطبهما كل من (الأرض / الوطن) و(الحصار / الموت) على أن الحقل الأول يمكن أن ندرج ضمنه أسماء كان من الممكن إفرادها في حقل دلالي

## حقل استقطاب الأرض / الوطن

← الحياة

- وطن (٧ مرات) - بلاد (٣ مرات) مدينة (٤ مرات) - ديار - براري - جهات - بحر - بر .  
وما يرتبط به مثل: سنابل - حبة - حياة - خلود - شباب - زيتون . . .

وأخير تعزز حقول الصفات ما ذهبنا اليه بالنسبة للحقول الدلالية للأفعال والأسماء .

## حقل استقطاب الخصب

خصب - حضرة - منتشر - عالي - حر - طيبين . . .

وكما نلاحظ فإن الحقول الدلالية كلها يمكن إعادتها إلى حقلين إثنين هما حقل (الثبات / الاستقرار) وبالتالي (الحياة) وحقل (التشرد / التلاشي) وبالتالي (الموت) وهما في النهاية محور الثنائية الضدية الرئيسة التي يبنى عليها الخطاب الشعري في قصيدة «نشيد الأيام الستة» .

## ٤ - خصائص الصورة الشعرية:

ظواهر متعددة يمكن تحليلها عند تناول الصورة الشعرية وقد تنوعت آراء الباحثين والنقاد في هذا المجال وسنقتصر على ملاحظة بعض ما ورد في قصيدة «نشيد الأيام الستة» للوقوف على كيفية تشكيل الصورة .

لاحظنا أن بناء القصيدة توسل بالمجاز والاستعارة أكثر من التشبيه لخلق الصورة الشعرية . وفي حين كانت بعض الاستعمالات تبدو تقليدية لا إضافة فيها ولا خيال لكثرة تواترها في الكلام العادي (لريح أن تعوي) فإن الغالب على الصيغ الواردة صفة الإبداع والقدرة على التخيل . ففي قول الشاعر:

«اليوم زوّجت البلاد لأهلها»

محاولة لشحن الفعل (زوّجت) بدلالات أخرى غير التي ألفناها بالرغم من أن التوظيف يشير في القراءة الأولى إلى احتفاظ الدال بوظيفته المرجعية . فاستعمال الفعل لغير العاقل قد يبدو مألوفاً لكن الوظيفة الساقية هي التي أبدعت الصورة الجديدة، فالبلاد زوّجت لأهلها وهي العلاقة الطبيعية التي يفترض أن تكون بين الطرفين والتي قد لا تحتاج إلى مثل هذا الفعل لكن بحكم العوامل غير

## حقل استقطاب الموت

- يموت: ٨٥ مرات

- أفعال تدور حوله: يقتل - ارتعدوا - تدكّ - أحاصرها - يقلم - ينام - انتهى - قصوا - انتحروا - دفنوا

خاص يستقطبه (النصر) لكننا وجدنا في الأخير أن معاني (النصر / الثبات / الأرض) كلها تشكل حيزاً لكلمة (الحياة) . وتوزع الحقول الدلالية للأسماء كما يلي:

## حقل استقطاب الحصار / الخوف

← الموت

- دمي - سؤال - خريف - خوف - أرصفة - مقابر - ليل - شرطي - هزيمة - فقراء - سجين - ربح - صرير - سياط .

## حقل استقطاب الجفاف

خوف - تشرد - صلع - موزع - محتاج - مخلوع . . .

الطبيعية فإن فعل الفاعل أصبح ضرورة لإعادة الأوضاع إلى نصابها . وقد تمكن الشاعر من خلال هذا التوظيف ليس فقط من التعبير عن الحالة الجديدة التي تم خلقها وإنما بإضاءة الحالة السابقة أيضاً .

ويتواصل استعمال الاستعادة في محاولة للخروج عن المألوف وصدم القارئ بتلك الشحنات الإضافية أو الجديدة فتصيب الصورة ما تصيبه من النجاح أو من الفشل . فبينما يبدو لنا انتشار القصائد في قوله:

«قصائدي جيش من الأحلام منتشر على الدنيا»

عادي جداً مثل انتشار الجيش، فإن قوله:

«قلمي يُقلم ظفره»

بالرغم من بساطة المكونات وعدم تعقيدها استطاع أن يخلق شبكة من العلاقات في نسيج منسجم أعطى دلالات ما كنا نألفها في مثل هذا الموقع فوسّع بذلك حيز الكلمة وحيز الفعل وأحدث اهتزازاً في المنطق العقلي الذي غمّز من خلاله طبيعة الاتصال الذي تعودنا أن نتلقاه في احتكاكنا بأي خطاب .

«ماذا أرى»

قلمي يقلم ظفره

الله والوزراء مجتمعين لعدّ أرباح الهزيمة»

هذا الجمع بين المطلق اللامحسوس وبين المحسوس يحدث أكثر من نقطة استفهام ويخلق تلك الهالة من الغموض المحبب الذي

يضيء على الشعر سرّه ويغرق المتلقي في متعة الاكتشاف الخاصة بهذا العالم.

ولعل قيمة التوفيق في ذلك المقطع الذي جمع من التناقض والتألف ما جعل منه لوحة فنية فيها من المحسوس ما يجعل القارئ يقف على أدق تفاصيل دلالتها وفيها من التجريد ما يغرقه في بحر من التأمل والتساؤل لا ينتهي . ونقصد:

«يا ابن خلدون المدينة أضيق من خطاك

ولكم مررت ببرنسك الحديد . . . فساءني زمي

فاخرج من الوثن الجديد

واكتب الى الوثن المقابل ما يليق بحجمه» . . .

هذا الربط بين المعاني المتناقضة وبين عالم المحسوس وعالم الفكرة في نسيج أجيد سبك خيوطه فيه ما فيه من التخيل ومن الصنعة التي تشير إلى مدى التوفيق إلى اصطياذ اللحظة الحاسمة في الخلق . والصورة الشعرية تتسع في اعتقادنا إلى كيفية توظيف اللفظة وتضمينها وشحنها أي إلى المعاني الجديدة التي تؤلف القاموس الشعري الخاص وهي متعددة في القصيدة وقد نأتى عليها في دراسة أشمل .

بقي لنستوفي الخطاب حقّه أن نتناول بعض الدلالات وعلاقتها بالخلفية الثقافية، تاريخية كانت أم فكرية اجتماعية، ليكتمل علاجنا لـ «نشيد الأيام الستة» .

## ٥ - آراء ختامية :

هذا الجزء من التحليل سنكرسه لأبرز الدلالات التي يمكن استنتاجها من خلال مجموع العلاقات التي يبنى عليها الخطاب أي تلك الدلالات التي يفرزها ذلك التشابك بين مكونات الخطاب سواء في علاقة البنى فيما بينها وتجاورها أو دخول الوحدات كعناصر مكملّة أو متناقضة، كما أننا قد نلجأ إلى تتبع البنية أو الوحدة في دلالتها إلى أقصى ما يمكن أن توحى به في محاولة تستنفد - ولو في مرحلة أولى - كل الأبعاد التي تتطور فيها .

«نشيد الأيام الستة» تدرج في إطار تلك القصائد ذات المضمون الاجتماعي - السياسي لذلك فهي بالقدر الذي تذكّر فيه بشفافية قصائد محمود درويش في إثارتها للشعور بالمأساة وفي قوة الحضور الثوري عبر الصور البسيطة التي تنقل أدق تفاصيل الحياة اليومية لمختلف فئات المجتمع، فإنها في الوقت نفسه تذكر في عدة مواقع بقصائد مظفر النواب بأسلوبه العنيف الذي يصفع بالحقائق التي يرميها إلى القارئ عارية، والذي قد ترضخ فيه بعض المقاييس الجمالية والذوقية إلى ضرورة التبليغ السياسي وأعني المباشرة في الخطاب .

فمفاهيم مثل «الوطن» و«الحاكم» و«اليمين» و«اليسار» نجدها تارة مجرّدة، عارية من أي تخيل وطوراً مشحونة بالدلالات،

وكذلك الأمر بالنسبة للعديد من الرموز التي لجأ إليها الشاعر . ففي قوله مثلاً :

«لا الشرق شرق

لا الرباط رباط

مليون طائفة

تمزّقها السياط»

جاء التوظيف عادياً ومباشراً، فكل كلمة لا تخرج عن نطاق وظيفتها المرجعية كما أن الرمز في ذاته لا جديد فيه والاستعادة من القاموس اللغوي التقليدي لم تخرج عن إطار إعادة الاستعمال دون أي إضافة . في حين أننا نجد قوله :

«ريح / قصب

نحن الحقيقة والكذب»

أكثر توفيقاً لأنه عبّر عن المعنى نفسه لكن في شكل شاعري يعكس فعلاً طبيعة الصراع، فعلاقة الريح بالقصب رغم أنها معروفة وهي تعكس علاقة القوي بالضعيف إلا أنها أيضاً توحى بالمعنى الآخر ونقصد «الصمود» . فالريح تلعب ما شاءت بالقصب الذي يتأيل معها وينحني أيضاً لكنه لا ينكسر، وكأنما الريح هي التي تنكسر في النهاية على هذا القصب . وتتوضح العلاقة أكثر في البيت التالي، فالعلاقة في مرحلتها الأولى علاقة تناقض (الحقيقة / الكذب) ثم تتطور لتصبح علاقة توازن (الخرافة / العجب) :

«ريح / قصب

نحن الخرافة والعجب»

لنتتهي في الأخير بعلاقة سببية (النتيجة / السبب) .

عمد الشاعر أيضاً في بناء صوره إلى بعض التقنيات المعروفة في الشعر الحديث ومنها خلق المناخ، ونعني أن لجوءه واختياره لبعض الأفعال أو المفردات أو العبارات دون غيرها تساعده على أن يخلق مناخاً معيناً قد يساهم في إضاءة الصورة لأن تلك الأفعال أو العبارات تحمل شحنات خاصة بها إذا ما وظفت بطريقة بعينها فهو عندما يقول :

«لا تقاتلوا الموت!

لا تحرقوا الموت!

ودعوا الخواتم في مكان الحب أو قصّوا الأصابع كي نعلقها على باب المدينة» . .

ينجح إلى حد كبير في الرحيل بنا إلى طقوس بعض الأتوام وممارساتهم الدينية، فالتعقيب بالقول «لا تحرقوا الموت» كأنما فيه استدراك على عملية القتل، وحرق الموت الذي يكتسب دلالة عقائدية عند الهنود مثلاً وهو إشارة إلى الخلود عبر انبعاث الروح عند حرب الجسد وتوزيع رماده فكأنما الموت هنا هم أولئك الشهداء الذين يبعثون روح الحياة الدائمة، وتتدمر الصورة في قوله «قصّوا الأصابع كي تعلقها» . . هنا أيضاً إحاء ببعض الوقائع التاريخية . فجسد «الحلاج» مثلاً وقع تقطيعه بعد قتله وعلقت أطرافه في عدة

أماكن من مدينة بغداد لتكون عبرة لكنها بقيت في الواقع شاهداً على انهزام الموقف الرسمي أمام روح الثورة.

ولعل قمة الإبداع تكمن في الأبيات التالية:

«يا ابن خلدون المدينة أضيق من خطاك

ولكم مررت ببرنسك الحديد... فسأني زميني

فاخرج من الوثن الجديد

واكتب الى الوثن المقابل ما يليق بحجمه»...

فـ «ابن خلدون» هنا ليس رمزاً للفكر فقط وإنما هو رمز للأصالة

ولكل ما تضمنه هذا الفكر، فهو المدينة والعمران، وهو أيضاً

الرحابة العلمية، وهو شموخ وعزّ تونس التي ضاقت به وابن

خلدون أيضاً هو التراث الذي أصبح قيداً عليه (برنسك الحديد)

فكانما هي إشارة إلى ذلك الأسر وتلك القيود المفروضة على

الإبداع . والدعوة إلى الخروج من ذلك الأسر (اخرج من الوثن

الجديد) هي دعوة لانتصار النور على الظلام والتخلف والفقر الذي يمثله الوثن المقابل.

وبعبارة فإن الصورة تجسد صراع المثقف والمفكر الدائم مع

السلطة التي تعمل على تدجينه وسلب حريته..

ويتدعم الموقف في الأبيات التالية التي تعكس هشاشة وذيلية

الفنّ الرسمي الذي يتمسح بالسلطة كي لا يفقد امتيازاته. ثم تأتي

مرحلة أخرى في القصد هي مرحلة التنظير:

ماذا خسّرنا

قيدنا..؟

هذه إشارات إلى بعض الاستعمالات أردنا أن نسجل من خلالها

ما أثارته فينا من انطباع فيكون التحليل بذلك ينحو منحى متعدد

الجوانب في محاولة لحصر مواطن الإبداع المختلفة. فنرجو أن نكون

وفقنا الى ذلك.

صدر حديثاً

فاروق عبد القادر

# رؤى الواقع.. ومفهوم الثورة المحاصرة

دراسات  
في المسرح المعاصر

دار الآداب - بيروت